ك . موريس بورا

الغناء والشعر

عند الشعوب البدائيّة





علي مولا

ترجمة

يوسف شلب الشّام

No

ريع الدار لصالح
مدارس أبناء الشهداء في القطر العربي السوري



دمشق أوتوستراد المزة ص. ب: ١٦٠٣٥ ــ برقياً طلاسدار

هاتف: ٢٤٤١٢٦ ــ ٢٤٣٩٥١ ــ ٢١٣٨٢١ تلكس: ٤١٢٠٥٠

الغناء والشعر

عند الشعوب البدائية

الطبعة الأولى

١٩٩٢

ك. موريس بورا

الغناء والشعر
عند الشعوب البدائية

ترجمه عن الفرنسية
يوسف شلب الشام

الغناء والشعر عند الشعوب البدائية = Chant et Poerie des peuples primitifs / ك . موريس بورا ؛ ترجمه عن الفرنسية يوسف شلب الشام . ــ دمشق : دار طلاس، ١٩٩٢ . ــ ٣٠٤ ص ؛ ٢٤ سم .

مترجم عن الأصل الإنكليزي : Primtive song

١ ــ ٩ ، ٧٨٤ر٠٩ ب و ر غ ٣ ــ العنــــوان ٣ ــ العنــــوان الموازي ٤ ــ بورا ٥ ــ شلب الشام

مكتبة الأسد

ع ــ ١٩٩٢/٤/٥٢٣

رقم الإصدار ــ ٥٦٧

بسم الله الرحمن الرحيم

اسم الكتاب بالفرنسية

CHANT ET POÉSIE
DES
PEUPLES PRIMITIFS

وهو مترجم إلى الفرنسية عن الأصل الإنكليزي

PRIMITIVE SONG

مقـــدمـــة

مهمة هذا السِفر أن يلج في ميدان لم يجر كشفه حسب معرفتي في أي تاريخ للأدب كان يجب أن يكون مع ذلك جزءاً متمماً له . ورغم أن أصل فن الكلام قد ضاع في ماض لم يعد يتذكره أحد ، فإن من المستطاع أن نلاحظ شيئاً من مشاهده الأولى ومنجزاته القديمة عن طريق دراسة مقارنة لما نعرفه من شعر الشعوب الأكثر بدائية والتي ما زالت تعيش على الأرض. فعن طريق ما نملكه من أغانيهم ومن جهودهم الأخرى التي يبذلونها لجمع الكلمات في نظام له إيقاع نستطيع أن نستخلص نتائج قادرة على أن توضح لنا الأنماط الأدبية لما قبل التاريخ. وهذا ما حاولت أن أقوم به هنا ، وإنني لأرجو ألّا تبدو نتيجة عملي نظرية جداً ولا مبالغة في مغامرتها . ويمكننا أن نمس الموضوع من الخارج بدراستنا لتطور الصنعة الشعرية ، أو من الداخل إذا بحثنا عن طبيعة ما تعبر عنه الكلمات : وكلتا الطريقتين لهما أهمية متساوية في دراسة الإنسان البدائي كما نعرفه وكما يمكن أن يكون منذ آلاف عديدة من السنين . ولقد قصرت بحوثي على عدد محدود من الشعوب التي تعيش على الصيد والتقاط منتجات الأرض لأنها نسخة طبق الأصل ما تزال تعيش في الحاضر عن أجناس انطفأت منذ العصر

الحجري القديم. وكان بودي أن أتمكن من دراسة عدد أكبر من الشعوب وأن أجد فيها عدداً أكبر من الأمثلة، ولكن رغم أن اختياري لا يشمل بالتأكيد إلّا جزءاً صغيراً من هذه الشعوب التي لا تزال موجودة فإنها هي الوحيدة التي كان علي أن أتزود من غنائها بتوثيق مفصل وأكيد. وأنا ــ في هذه المهمة التي ندبت لها نفسي ــ لا أملك صفة، كما أنني لاعتبارات كثيرة ينقصني التأهيل والمعارف التقنية. فلست أنتروبولوجياً (عالماً بأصل الأجناس). ورغم أنني أهتم منذ زمن طويل بدراسة اللغات واللهجات، فإنني أكاد أجهل كل شيء عن تلك اللغات واللهجات التي هي موضوع دراستي. ولقد وجدت نفسي ملزماً لأن أفوض أمري إلى تراجم. ورغم معرفتي بما في هذه الطريقة من أخطار فقد اقتنعت بأنني كنت في معظم الحالات على حق في أن أضع ثقتي بالمترجمين. وخلال متابعتي البحث والتنقيب، تلقيت المساعدة الكريمة من جهابذة مختصين في فروع عديدة لم أكن عليها أكثر من دخيل. وإنني لأشعر أنه لا بد لي من التعبير عن عرفاني بالجميل للأساتذة: ي. شابيرا، م. غوسيند، و ب. شيبستا، وللدكتور ر. م. بيرندت، والسيدة بيرندت، وللدكتور ت. جـ. هـ. ستريهلو. فلم يكن في إمكاني أبداً أن أذهب بعيداً في برنامجي لولا توجيهاتهم ومساعدتهم. فأنا لهم مدين إلى أبعد حد، كما أنني مدين لبقية الاختصاصيين الذين أتموا العمل الأولي الذي قمت به بجمع الأغاني والأشعار الأخرى لدى الشعوب البدائية. ولا أريد أيضاً أن أقصّر بشكر بقية الأشخاص الذين قدموا مساعدة لا تقل قيمتها عن ذلك، وبخاصة م. ت. ك. بينّيمان محافظ متحف بيت ريفرز في أكسفورد الذي وضع تحت تصرفي معرفته الواسعة بكل سخاء.

كما أنني أشعر بالامتنان إلى أبعد حد تجاه بيوت النشر الكثيرة

التي خولتني بكل طيبة خاطر أن أورد مقاطع من مؤلفات كانت قد قامت بنشرها ، من أمثال كتاب « شعوب الخويسان في إفريقيا الجنوبية » لمؤلفيه م . م . روتليدج وكيغان بول ، وكتاب « جانغاوول » لمؤلفه ر . م . بيرنـدت ، الـذي قامت بنشره مؤسسة THE HUMANITIES للطباعة في نيويورك . وكتاب « الفيدّا » لمؤلفيه ك . ج و ب . ز . سيلغمان ، الذي نشرته جامعة كمبريدج . ومطبوعات ف . و . شيشاير في ملبورن (مثل كتاب كونابيبي لمؤلفه ر . م . بيرندت) . ومطبوعات أوري سميث في سيدني (مثل كتاب الأسترالي الأول لمؤلفيه ر . م و ك . م بيرندت) . ومطبوعات هاوثورن في ملبورن (مثل كتاب الأسترالي فيويوينت لمؤلفه ت . هـ . جـ ستريهلو) .

ك . موريس بورا
– المؤلف –

الفصــــل الأول

الإنسـان البـدائـي في الـمـاضـي والـحـاضـر

رغم أن الإنسان قد وجد منذ ما يقارب المليون من السنين، فإننا لم نزود بشيء عن لغته إلّا حلال الآلاف الخمسة الأخيرة، وما عرفناه منها في معظم هذه الفترة الطويلة من الزمان هو بدائي وغير دقيق إلى درجة مؤسفة. وأسوأ من ذلك بكثير ما وصلنا من غناء ما قبل التاريخ، ذلك الغناء الذي يفترض وجود لغة هو منها تطبيقها الخاص والمتطور. فالكلمات عندما تتكيف وفق لحن منغَّم تشكل واحداً من الأشكال الشعرية التي هي أكثر أصالة فيما عرفناه، لأنها تكون ملزمة على اتباع نظام محدَّد وتضطلع بوظيفة مختلفة كل الاختلاف عما هو دارج من الكلام. ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن الناس أنفسهم الذين لذَّ لهم أن يرسموا وينقشوا وينحتوا التماثيل في نهاية العصر الحجري القديم، أي ما بين ثلاثين ألفاً وخمسة عشر ألفاً من السنين قبل الميلاد، كان لا بد لهم أيضاً من أن يحققوا أنساقاً ملحنة من الكلمات، وأن صيادي الماموت والثيران والكركدن الذين كانوا يعبرون عن أمانيهم أو مآثرهم بأجمل الأشكال على جدران المغاور كان لا بد لهم أيضاً من أن يحتفلوا بها عن طريق الغناء. ولكن، كما أننا لا نعرف شيئاً عن لغتهم، ولا نستطيع إلّا أن نقدم فرضيات عما يمكن أن تكون عن طريق مقارنات خاضعة للنقاش وأحكام مسبقة، فإننا أيضاً لا نعرف شيئاً عن الاستعمالات الخاصة التي أمكن تطبيقها. ولن يكون في هذه المسألة يقين. وفي بحثنا عن أصول

الغناء سنقتصر على تقديم فرضيات يصعب أن تقودنا إلى نتائج قطعية، مستعملين في ذلك الشواهد الوحيدة التي أمكننا اكتشافها.

كان إنسان العصر الحجري القديم يملك بدون شك نوعاً من الموسيقى. فقد وجدت في العديد من الكهوف مزامير وشبّابات مصنوعة من عظام صغيرة من ذوات المخ، وفي مغارة الإخوة الثلاثة في أرييج نرى رسم رجل يرتدي جلد ثور وحشي ويلعب بما يشبه الناي. وحيثما توجد الموسيقى لا يكون الرقص بعيداً، كما أن فن ذلك العصر يعالج دائماً مشاهد من الرقص. وفي مغارة سيفيل في إسبانيا وجد حَمَلة أقواس يرقصون، كما وجد راقصون مقنّعون في مارسولا وهورنوس دي لابينا وألتاميرا. وفي مغارة أعمق في أرييج نرى رسماً لشخصية معروفة باسم «الساحر» له قرون أيل ورأس بومة وقائمتا دب من الأمام وذنب حصان وأذنا ذئب وهو يقوم بالرقص أو التبختر بشكل واضح. فالرقص قد وُجد قطعاً، وكان له في العديد من الحالات صفة إيمائية كما تثبت ذلك خمسة مشاهد لكائنات ترتدي الجلود هي غالباً في وضعية رقص وتعود إلى فن العصر الجليدي. وحتى لو كانت بعض هذه الرسوم لا تمثل كائنات بشرية أو بعضاً من السحرة فإن ذلك لا ينبغي أن يبعدنا عن سواء السبيل. فلا يمكن أن يُمثَّل آلهة يرقصون إذا لم يكن الإنسان نفسه قد مارس الرقص، وحيث يوجد الرقص يوجد الإيقاع والموسيقى، وعند ذلك لا يمكن أن يكون الغناء مجهولاً رغم أن ذلك ليس إلّا احتمالاً. وهؤلاء الراقصون الألغاز يضعوننا أمام فرضيات عديدة فاتنة، ولكننا لا نستطيع أن نقدم بين يديها برهاناً موثّقاً.

ولسنا نعرف أكثر من ذلك عن أقدم أمثلة الغناء التي عُرفت والتي ظهرت في حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد في نصوص مكتوبة من سومر ومصر. فالمقاطع الأولى المعروفة من الغناء السومري هي إما أشعار طويلة تروي موضوعات دينية أو متعلقة بنشأة الكون، وإما — بعد ذلك بقليل — تراتيل صريحة موجهة إلى آلهة أو آلهات. والغناء المصري الذي هو أقدم ما حصلنا عليه كان نشيداً لجنود بيبي الأول في نحو عام ٢٣٥٠ ق. م. إضافة إلى أن النصوص السومرية والمصرية تقدم لنا مظهراً بدائياً متمثلاً بالترداد المستمر لبعض الجُمل، ولكنها من ناحية أخرى تملك صفة متطورة. ومما لا شك فيه أن ثمة أغانٍ أخرى وجدت قبل هذه النصوص، وكانت أكثر بدائية، ولكنها لم تصل إلينا بخاصة لأنها لم تسجل عن طريق الكتابة، ولا نملك أية معطيات عن شكلها أو مضمونها، وما نملكه إنما هو نتاج مجتمعات أكثر تطوراً بلا شك، الأمر الذي لا يمكن أن يحدث في نهاية العصر الحجري القديم أو العصر الحجري المتوسط. فهي تعبر عن عادات وعن حالة للفكر تملكها شعوب زراعية واسعة ومنظمة بواسطة حكومة مركزية، شعوب اعتادت استعمال المعادن

وعرفت عدداً كبيراً من الصناعات الناجمة عنها، تساعدها إلى حد ما كتابة تسمح لها بأن تشكل أفكاراً تكاد تكون مجردة أو أن تعبر عنها. وكانت هذه الشعوب تمارس حِرَفاً منظمة ومختصة وتعتني بتكديس المعرفة والملاحظات الناجمة عن عصور من الجهد تسندها في الكشف والبحث. وهذه الشعوب في كثير من النواحي أقرب إلى عالمنا الحالي من تلك التجمعات الصغيرة من الهمجيين الذين كانوا يعيشون على الصيد ويغيرون مسكنهم بحسب احتياجاتهم الفِصلية، والذين كانوا كلهم من طبيعة متشابهة، تبتلعهم الحاجات الملحة نفسها، ولا يوجد لديهم أي تخصص، عدا ما يتعلق بالقيام بالواجبات الدينية أحياناً، والذين كان السبب في بطء تغييرهم لنمط حياتهم هو غياب التجارب المتراكمة لديهم والصعوبة في أن يجدوا الوقت لأي شيء آخر عدا تأمين غذائهم المباشر. وإذا ما أردنا أن نوثّق لأغاني العصر الحجري، فإن النصوص المكتوبة الأولى لن تعلّمنا شيئاً من الناحية العملية، لأنها حديثة جداً وغريبة جداً عن الظروف الاجتماعية التي يمكن أن تكون وراء ولادة الغناء البدائي. وما يهمنا إنما حدث قبل أن تظهر هذه النصوص بكثير واختفى إلى الأبد في متاهات النسيان.

وهكذا يصبح من المستحيل أن نكتشف أصول الغناء بلهَ الشعر إذا اكتفينا بالاعتماد على المنهج التاريخي الذي يقوم على أساس نبش الماضي على أمل أن نجد فيه الوثائق التي نحتاج إليها في البحث. وما هو مغضب في فن الكلام ـــ على عكس الرسم والنحت ـــ هو أنه مرهون بوجود عابر. وقد يحدث أن تبقى بعض الأغاني والتراتيل والصلوات محفوظة في الذاكرة وتنتقل من جيل إلى جيل، ولكنها هي نفسها معرضة للزوال عندما يزول الشعور بالحاجة إليها لأن شيئاً أحدث منها حل محلها، أو لأن اللهجة التي قيلت فيها قد تعدلت لدرجة أنها أصبحت غير مفهومة فيما بعد. ومن البديهي أننا إذا حاولنا أن نقتفي أثر تاريخ الغناء البدائي فإن من المستحيل علينا، تبعاً لطبيعة الأشياء نفسها، أن نكتشف أية معلومات مهما قل شأنها عن موضوع هذا الغناء، مما يعني أن علينا أن نطرح المشكلة بصورة أخرى ونسأل أنفسنا عما إذا كان ثمة طريقة غير طريق التاريخ للكشف عن غياهب الماضي، على ألّا تكون أقل قدرة منه في إلقاء شيء من الضوء عما كانه الغناء في أشكاله وصيغه البدائية. علينا أن نبحث عن الأغاني التي يستطيع أن يصل علمها إلينا، والتي ليست هي بدائية لأنها أقل تركيباً وتعقيداً من الأغاني الحديثة فحسب، وإنما لأنها نتاج ظروف مشابهة أيضاً ـــ ومن نواح عديدة ـــ لتلك التي وجدت في نهاية العصر الحجري القديم وتعبر عن الحالة النفسية للمجتمعات التي لا تزال تعيش على النهج البدائي نفسه الذي عرفته العصور الحجرية. فمثل هذه الأغاني تضم في صيغة ليست مميزة ولا مختصةً العناصرَ التي يمتلكها شعرٌ أكثر تطوراً قد

صيغ بشكل أكثر تميزاً واختصاصاً . ومن المحتمل ألّا تكون شبيهة بأغاني العصر الحجري الذي يمتد ما قبل التاريخ والتي ضاعت بالنسبة لنا إلى الأبد ، ولكنها تصدر عن مجتمعات بدائية لا تزال حتى الآن ، في بعض أجزاء العالم ، تمارس وجوداً مؤقتاً ، متبعة الوسائل نفسها التي كان يتبعها إنسان أواخر العصر الحجري القديم وتعيش تقريباً في الظروف نفسها . وهي تكشف عما تفعله كائنات إنسانية تعيش في أقصى درجات البدائية لكي تستعمل الكلمات بطريقة إيقاعية وقابلة للاستذكار ومختلفة عن الكلام الذي يستخدم في كل يوم . وهي تمثل مرحلة في تطور الغناء قبل أن يأخذ هذا الغناء الأشكال المتنوعة التى كان لا بدَ من أن يتخذها بعد ذلك ، وعندما كان لا يزال مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً ببعض حاجات الناس الذين لجؤوا إليه على أساس أنه شكل من أشكال التعبير . ورغم استحالة معرفتنا أيَّ شيء من غناء العصر الحجري التاريخي القديم ، فإن باستطاعتنا أن ندرس أغاني بدائيةً لا تزال تمارس حتى الآن ، وهي صادرة عما يشبه حالة مجتمع حجري قديم في كثير من النواحي ، ولا نزال نحتفظ منها بالكثير من الآثار .

ولا يزال يوجد حتى الآن في العالم ــ أو كان يوجد حتى وقت قريب ــ تجمعات بشرية محدودة ومنعزلة ما زالت تتبع أنماطاً من الحياة تعود إلى العصر الحجري ، ليس فقط لأنها تستعمل أسلحة وأدوات حجرية ، وبعضها لم يتجاوز استعمال الأدوات الخشبية ، ولكن لأن اقتصادها في خطوطه الرئيسية ما زال مشابهاً لاقتصاد ذلك العصر . والغناء ليس في جملته إلّا تعبيراً عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي ظهر فيها والحاجات التي حرضت على ظهوره . وهذه الشعوب تعيش في أقصى درجة من البدائية يمكن أن نعرفها ، وبهذه المناسبة التي نحن بصددها علينا أن نختار من بينها تلك التي نعرف عنها أوسع ما يكون وبخاصة في موضوع الغناء . فمن المفيد مثلاً أن نعرف ــ إن تمكنّا من ذلك ــ ما هي الأغاني التي كان يغنيها سكان جاوا من الكالانغ الذين يقال إنهم كانوا أقرب الناس إلى القرود ، والذين اختفوا كلهم واختفى ما كان لهم من غناء . ولا نملك عن شعوب أخرى كالتاسمانيين الذين انقرضوا الآن إلّا القليل من المعلومات التي هي في حد ذاتها عرضة للنقاش . ويمكننا أن نخشى أن شعوباً أخرى تحرص على عدم كشف أغانيها التي تمتلك صفة القداسة أمام غرباء مشبوهين في أن يستخدموها استخداماً سيئاً . ونحن نعرف القليل عن عدد كبير منها لايسمح لنا بأن نستخلص منه أية نتائج . ولن يبقى أمامنا إلاّ عدد قليل من الشعوب البدائية التي نعرف عن غنائها بعض المعرفة ، وعلى هذه الشعوب سنركز اهتمامنا ، ولكن على شرط أن نتذكر أنها ليست إلّا انتقاءً محدوداً وأن أخرى غيرها لم نتكلم عنها يمكنها أن تتصرف بطريقة أخرى وأن تطرح مشاكل أخرى . في إفريقيا سندرس أقزام الغابات الاستوائية في الغابون وفي إيتوريا وكذلك البوشمان

والذاما الجبليين (الداماراس) في الجنوب الغربي. وفي آسيا السيمانغ في الغابات الماليزية، والفيدّا في سيلان، والسكان المحليين في جزر أندامان. وفي أستراليا عدداً كبيراً من نماذج السكان الأصليين الذين لا يملكون لا وحدة في اللغة ولا وحدة في العادات كما لا يملكون فن الكلام. وفي أمريكا أسكيمو الأركتيك والسيلكنام (أوناس) والياماناً (الياهغان) التي هي أجناس كادت تنقرض من أقصى جنوب أرض النار. ورغم أن هذه الشعوب المتباعدة في السكنى تختلف اختلافاً كبيراً فيما بينها فهي تمثل مرحلة من التطور الإنساني متشابهة في أكثر من ناحية واحدة. فهي بدائية بالتأكيد، بل متوحشة، ويذكّر نمط حياتها في كثير من ملامحه بنمط حياة الإنسان في نهاية العصر الحجري القديم، بينما ليس فيها أي شيء تشترك فيه مع أناس العصر الحجري الحديث الذين أتوا بعد ذلك. وهي تقدم لنا عنصراً لدراسات مقارنة بما تملكه من متغيرات ومن أمزجة محلية، ولكنها تمثل في مجموعها صفة متجانسة بسبب أنماط الحياة التي تتكشف عنها. ولا بد من أن نقوّم هذه الصفة جيداً لأنها تفسر جزءاً هاماً مما هو أساسي في فن الغناء البدائي.

قبل كل شيء، تعيش هذه الشعوب كلها على الصيد والتقاط منتجات الأرض، هذا إذا صنفنا مع صيد البر صيدَ البحر والبحث عن اليرقات، ومع الالتقاط جمعَ كمية كبيرة من النباتات والجذور والثمار والعسل وغير ذلك. ولم يسلم أيٌّ منها قياده لزراعة أو تربية الحيوانات ليغذي نفسه بلحمها أو بشرب لبنها. وتعتمد هذه الشعوب على اقتصاد غذائي يعتبر فيه الصيد البري والتقاط الثمار عناصر أساسية للبقاء ولا تمارس أية زراعة ثابتة. والحاجة الأولية الأكثر إلحاحاً والأكثر هماً هي الحصول على الغذاء. وحتى عندما تكون الطرائد وفيرة فإنها ليست دائماً سهلة المنال. وأحياناً تندر حتى تهدد المجاعة هؤلاء السكان المحليين. وهم لا يستطيعون أن يؤمنوا لأنفسهم حتى الثمار والجذور إلّا في أوقات محددة، وهذا ما يعرفه الياماناً الذين يطلقون على الفصول أسماء تتفق مع أنواع الفطر التي تظهر فيها، وقد يكون المحصول منها هزيلاً أو معدوماً. هذه الشعوب، باستثناء الأسكيمو الذين يملكون برادات طبيعية ولهم طرائقهم الخاصة في تدخين اللحوم، لا تعرف كيف تحتفظ بأغذيتها لمدة طويلة فيما إذا تمكنت من تجهيز نفسها بها. والبحث عن الأغذية عندها مهمة يومية تستنفد منها القسم الأكبر من كل يوم. تلك كانت حال البشر الذين عاشوا في نهاية العصر الحجري القديم والذين وجب أن يكون الصيد بالنسبة لهم الهاجس الدائم كما تشهد على ذلك رسوم لاسكو LASCAUX التي تظهر لنا حيوانات اخترقتها حراب. ولا شك أن الرسام كان على قناعة بأنه بهذه الطريقة يؤمن لنفسه الصيد الوفير. ومن المؤكد أن طبيعة الأغذية وكميتها تتغيران تغيراً كبيراً بحسب الأمكنة والمصادر الطبيعية، ولكن الحاجة إليها عامة وقاسية، وطريقة الحصول عليها

لا تغير من شكلها الأساسي. فهنا حيث الإنسان يجهل كل شيء عن الزراعة وتدجين الحيوانات، كان لا بد له من أن يجد الوسيلة لسد حاجاته مما تقدمه الطبيعة له.

والبدائيون الحاليون يكادون يستعملون الأسلحة نفسها التي كان يستعملها أجدادهم من العصر الحجري القديم. ومن ذلك الحربة التي يُسلَّح طرفها في أغلب الأحيان بحجر، وأحياناً أخرى يصنع هذا الطرف من خشب قاس أو من حديد يحصلون عليه عن طريق المقايضة، ويكاد يكون رامي الحربة عاماً عند الجميع. وإذا ما التقى بأحد جدوده في مغارة لاسكو وجد صورة سلاحه في الحربة المجدلينية التي استخرجت من منطقة مادازيل MAS D'AZIL. وإذا استثنينا الأستراليين والتاسمانيين فإن كل هؤلاء السكان المحليين يستخدمون أيضاً القوس والنشاب التي أظهرت الرسوم في مغاور لوس كالبوس كيف كان أناس ما قبل التاريخ يستخدمونها في صيد الأيائل. ومن المحتمل أنها وصلت إلى إسبانيا من الصحراء عندما كانت هذه لا تزال في حالة الخصب، ولكن ذلك لن يفسر استعمالها في أرض النار، وفي الأركتيك (المحيط المتجمد الشمالي)، وفي جزر أندامان. وقد استعمل الأستراليون بدلاً عنها عصا البوميران المعقوفة التي ترتد بعد القذف وتذكرنا بعصيِّ الرمي التي كان يستعملها سكان جوتلند في العصر الحجري الحديث. أما التاسمانيون الذين لم يعرفوا أبداً القوس ولا البوميران فقد استعاضوا عنهما بمهارتهم في رمي الحجارة. أما الصنارة التي يستعملها الأسكيمو كما يستعملها اليامانا ولكن بشكل أكثر بدائية فإنما هي تطوير خاص للحربة، وهذان السلاحان لهما رؤوس على شكل أشواك صنعت من قرون الأيّل منذ عصر المجديليين. ولا بد أن بعض الطرائق الأخرى الأقل انتشاراً للحصول على المواد الغذائية إنما تعود إلى أزمان أكثر تأخراً. فالأقزام والفيدّا يتسلقون الأشجار والجروف ليحصلوا على العسل، وهي طريقة شهيرة شهرة كبيرة على الرسوم الصخرية في كهف لاس آرانياس في بلنسية وفي رسوم كهف ألبيرا في آلباسيت.

وتستكمل مصادر الأغذية الأرضية أحياناً بمصادر قادمة من البحر. وتكتفي بعض القبائل الأسترالية التي اختفت حالياً أو كادت بالصيد البحري على الشاطئ أو بالتقاط الحيوانات الرخوية عند حدوث الجزر. ويتألف قسم هام من غذاء اليامانا من السمك الذي يترك الرجال أمر صيده للنساء اللواتي يغطسن في المياه المتجلدة. وفي عام ٥٥٣ م اكتشف نونّوسوس قائد جيش جستنيان الأول في إحدى جزر البحر الأحمر أقزاماً يعيشون عراة إلّا من وِزرة بدائية كان غذاؤهم يتألف من المحار ومن الأسماك التي يقذفها البحر. وتكشف أكوام الفضلات التي تركها إنسان نهاية العصر الحجري القديم عن كمية هائلة من أصداف الرخويات، ولكن هذا الإنسان كان يصيد أيضاً

بواسطة الخطاطيف والشصوص المصنوعة من العظم. ويبرهن لنا رسم تخطيطي لسمكة من الطون وجد على جدران مغارة في بيندال أن الصيد في أعالي البحار لم يكن مجهولاً. أما خلفه إنسان العصر الحجري الحديث فكان يملك بدون شك وسيلة التوغل في البحر. فقد وجدنا في بيرت من أعمال إيقوسيا بقايا مركب من الخشب ومجاذيف خشبية مصدرها الدانمرك تؤكد هذا الاحتمال. ومما لا شك فيه أن طريقة التصرف تختلف بحسب الحالة المادية وغنى خلفية البلاد بالمواد الغذائية كما هي الحالة عند البدائيين المعاصرين. فأسكيمو أنداماان الجزريين، والياماانا، وبعض الأستراليين الجنوبيين يستخدمون الزوارق، بينما ليس للتاسمانيين إلّا أرماث هزيلة، في حين أن السيلكنام والسيمانغ الذين يعيشون بالقرب من البحر لا يغامرون فيه أبداً. وفي معظم هذه المشاهد الرئيسية يقوم تشابه مدهش بين الاقتصاد الغذائي للبدائيين المعاصرين وبين اقتصاد إنسان العصر الحجري القديم. ورغم أنه يبدو مختلفاً في مناطق مختلفة اختلافاً كبيراً وبعيدة الشبه عن بعضها فإنه يقدم لنا صورة متجانسة بشكل ملموس.

وثمة صفة مميزة أخرى للبدائيين الحاليين صادرة عن طبيعتهم الأساسية كصيادين هي أن لهم ميلاً لئلا تكون لهم إقامة ثابتة، لأن عليهم أن يتتبعوا طرائدهم حيث تذهب، وعليهم عندما تغير مرعاها أن يغيروا مواقع الصيد. وينجم عن ذلك أن مساكنهم هي من النوع الأكثر بدائية والأقل دواماً. وقد يحدث ألّا يكلفوا أنفسهم بإشادتها وأن يلتحفوا النجوم عندما يكون الطقس رحيماً أو تحت الصخور والأشجار أو في المغاور عندما يكون الطقس غير مؤات. وهم يتمسكون بطريقتهم بالعمل حتى ولو شهدوا جيراناً لهم أكثر تطوراً منهم ينشئون مساكن أكثر تقدماً. فالأقزام يصنعون لأنفسهم ملاجئ من الأغصان والأوراق أكثر بدائية بكثير من قرى جيرانهم من البانتو. ومثال السينغاليز والتاميل الذي لم يقتدِ به الفيديون بالاستغناء عن تجاويف الصخور والمغاور، ولا السيمانغ بمحاولة تقليد جيرانهم الماليزيين في أكواخهم المرفوعة على أوتاد. والحقيقة التي تستوجب الملاحظة هي أن الصفة المؤقتة لسكن ما، لها من الأهمية أكثر مما لكل اعتبارات الأمان، كما نرى ذلك لدى السيمانغ الذين لا تقدم لهم أكواخهم الغابية أية حماية ضد النمور والفيلة التي تسرح من حولهم. ويضطر الأسكيمو لأن يهجروا أكواخهم المبنية من الجليد عندما تذوب الثلوج في الصيف وإلى أن ينصبوا خيماً من الجلود قابلة للنقل، وكذلك يفعل الفويجيون الذين يقاسون من مناخ لا تنقطع أمطاره أو ثلوجه خلال ثلاثمائة يوم من كل عام، فهم يعيشون في أخصاص قميئة من الأغصان ما يلبثون أن يهجروها كلما أجبرتهم حاجاتهم الغذائية على ذلك. ولا جدال في أن إنسان نهاية العصر الحجري القديم كان يعيش على هذا المنوال. فرغم أنه أفاد من استعمال كهوف عميقة إلّا

أنه لم يكن يفعل ذلك إلّا خلال جزء من العام ولأسباب خاصة . في الدوردون والشارانت لم يكن يسكن إلّا ما بين تشرين الثاني / نوفمبر / وشباط / فبراير / من كل عام ، أي بين اللحظة التي تهجر فيها حيوانات الرنة البالغة غاباتها والفترة التي تندفع إليها من جديد . أما في الصيف ، عندما تهيم الحيوانات الوحشية على وجهها فوق الأراضي الواسعة ، فكان عليه أن يتتبعها رغم فقدان الملاجئ الدائمة للصيادين ، وعند ذلك تكون مساكنهم شبيهة بأخصاص بدائية من نوع تلك التي نظن أننا نعرفها من الرسوم الموجودة على جدران فون دي غوم الحجرية وكل من يمارس حياة ترحالية إلى حد ما يتنقل مع أقل ما يمكن من المواد ، ليس لكي لا يجهد نفسه فحسب بحمل الأثقال وإنما لكي يبقي يديه طليقتين كي يستطيع في كل لحظة أن يقاتل للحصول على طريدة . على أن هؤلاء الهائمين لهم أيضاً فنهم وإن كان هذا الفن لا يمارس إلّا على أشياء خفيفة وقابلة للحمل ولاستعمالها زينة أو لأغراض سحرية ، أو هو رسوم ونقوش في أماكن خاصة كما هي حال بعض الأستراليين والسيمانغ والفيديين والبوشمان حيث يعودون إليه في تواريخ محددة للاحتفالات الدينية أو القبلية . وهكذا وجدت تلك الكهوف التي أظهر لنا فيها إنسان العصر المجدليني مواهبه الفنية الخارقة مبلوراً عن طريقها مآثره التي يدعيها لنفسه أو طموحاته المتعلقة بالصيد ومفهومه عن قوى ما وراء الطبيعة التي ترتبط بها نجاحاته أو فشله . ومثل هذه الحياة ليست حياة بداوة وترحال ؛ بمعنى أن الذين يمارسونها لا يذهبون حيث يروق لهم الذهاب . بل الأمر على العكس من ذلك ، إذ الأقرب إلى الصواب أن صيادي العصر الحجري القديم لا بد يشبهون الأسكيمو الفويجيين (سكان أرض النار من أمريكا الجنوبية) والأقزام والفيديين والبوشمان الذين تنحصر نقلتهم في أرض تكاد تكون محددة من الداخل بزمر صغيرة تنتقل حيث تدعوها الحاجة تاركة الأراضي المتاخمة لتتصرف بها زمر أخرى .

ثالثاً : هذه الشعوب لا تربي ولا تستأنس حيوانات لتحصل منها على مواد غذائية ، والحيوان الوحيد المستأنس الذي نجده عندها هو الكلب الذي يستخدمه الأقزام والفيديون والأستراليون والفويجيون والأسكيمو . والمعتقد أن الأستراليين جلبوه معهم عندما اجتازوا البرزخ الذي هو اليوم مضيق تورّي TORRÈS ، وهذا يفسر لماذا كان مجهولاً من التاسمانيين الذين ربما كانوا قد جاؤوا من الجنوب في عصر أسبق بكثير . ولكن الكلب نفسه لم تتم تربيته ولم يُهيأ إلّا للصيد . وكان يستخدم في الحراسة ، ولكن يبدو أن ذلك لم يحدث إلّا مصادفة ولا يشكل استعمالاً أساسياً . فلقد كان استعماله قبل كل شيء لينهك الفريسة ويساعد على قتلها ثم يجلبها للصياد . وقد استخدمه الأسكيمو حقاً في جر زحافاتهم ، ولكن ذلك كان أيضاً بشكل من الأشكال ، جزءاً متمماً للصيد في بلاد يصعب فيها على الإنسان أن ينتقل على قدميه ، ويستحيل عليه أن يلاحق ، دون مساعدة

من غريب، حيوانات تنتقل بأسرع مما يفعل. ونحن لا نعرف ما إذا كان الكلب قد استؤنس في العصر الحجري القديم، ولكن من المؤكد أنه كان مستأنساً في العصر الحجري الوسيط، فهو وإن كان الحيوان الوحيد الذي أظهر ما كان للصيد من أهمية رئيسية إلّا أنه لم يستأنس من أجل لحمه ولبنه وإنما من أجل أن يساعد بالدرجة الأولى على الصيد.

رابعاً: كان لكل هذه الشعوب بنية اجتماعية متشابهة. فالوحدة الأساسية فيها هي الأسرة، ولكن يمكن لعدد من الأسر أن تتكتل لتعيش وتعمل مع بعضها البعض. ومثل هذه الزمرة لا تعد أكثر من حوالي مائة شخص، وقد لا تصل إلى أكثر من عشرين. وهي تمتلك أرضاً مشتركة للصيد تستثمرها بشكل مشترك، وينشئون منازلهم بعضها قرب بعض. ورغم أن كل فرد يملك أسلحته الخاصة به وأن سرقتها تعرض مرتكبها لعقاب شديد فإن منتوج الصيد يقسم بين أفراد هذه الزمرة. وينجم عن بساطة هذه البنية أكثر من نتيجة معبِّرة: فالمهمات ليس فيها تخصص عدا توزيعها بين الرجال والنساء، وحتى هذا ليس دائماً أمراً لازباً. وطريقة العمل الأكثر شيوعاً هي أن الحصول على الزاد تقع مسؤوليته على عاتق الطرفين فيذهب الرجال إلى الصيد بينما تذهب النساء للحصول على الجذور والثمار واليرقات الصالحة للأكل. على أن ذلك نفسه ليس ثابتاً على الدوام: فعند التاسمانيين تساهم النساء أيضاً في صيد الطرائد الكبيرة في الغابات. وعند اليامانا حيث لا يعرف الرجال السباحة لأن ذلك لا يتناسب مع هيبتهم، فإن النساء اللواتي يعرفن السباحة يذهبن للحصول على السمك من البحر. وينجم عن ذلك أن الرجال هم الذين يستعملون السلاح بينما ليس ذلك في العادة حال النساء. والشخص الوحيد الذي يشهد على وجود طبقة محترفة هو ذلك الذي يدعي امتلاك القدرة السحرية على التعامل مع الآلهة والأرواح، كأن يكون ساحراً CHAMAN قادراً على تغيير مظهره مثلاً، أو ساحراً شافياً يعمل عن طريق روح عائلية. ومع ذلك، فرغم أنهما يمتلكان وسائل المعرفة الممنوعة على الآخرين من الفانين، ورغم أنهما مجهزان بقوة يقدرها الجميع، فإنهما لا يشكلان طبقة على حدة، وعليهما أن يتدبرا أمرهما كي يعيشا تماماً كما يفعل الآخرون. ورغم أن هؤلاء السحرة هم عموماً من الرجال فإن القاعدة ليست عامة، إذ أننا نشاهد لدى الأسكيمو سحرة من النساء. هذا الغياب للنشاطات الاختصاصية ينجم عنه ألّا يكون لهذه المجتمعات البدائية تسلسل اجتماعي ولا انقسام طبقي ولا أي شيء يمكن أن نشبهه بحكومة. فإذا قام عضو من أسرة أو من زمرة أسر بخرق القواعد عاقبه على فعلته باقي الأعضاء، ولكن لا يوجد هنا رئيس قضائي أو عسكري أو كهنوتي مكلف بسلطات مطلقة على الرجال الآخرين والنساء من هذه المجموعة ولا يبدو أنه كان ثمة حاجة لذلك. فالزمر كانت محدودة للغاية لدرجة أن البالغين من الذكور لم يكن صعباً عليهم أن يتخذوا قراراً بعد أن يتشاوروا فيما بينهم، ويمكن أن تلعب المهارة المعترف بها لأحد

الأفراد أو الخبرة التي يتحلى بها دوراً هاماً في هذا المجال. ويبدو محتملاً أن الأمر كان كذلك في نحو من نهاية العصر الحجري القديم عندما كان الرجال ينتظمون في زمر صغيرة دون أن يلتمسوا أي نظام صارم، في الوقت الذي كانت فيه النساء اللواتي كانت مهمتهن إنجاب الأطفال والبحث عن بعض الأغذية ملزمات على أن يكون لهن وجود مستقل. أما أنهن لم يكن ينضممن إلى نشاطات الرجال فيبدو لنا واضحاً من تفحص أمثال «فينوس» ليسبوني LESPUGNE، و «سيفينيل ولوزيل» SIVENIL ET LAUSEL في فرنسا اللواتي تدل أشكالهن البدينة وبطونهن المنتفخة على أنهن لم يكن ملزمات بأن يشاركن مشاركة فعالة في نشاطات الصيد. وإذا كان ساحر SORCIER مغارة الإخوة الثلاثة، وشخصية المادازيل MAS D'AZII ذو الرأس الحيواني المنحوت من العظم لا يمثلان آلهة وإنما كائنات بشرية مرتدية زينة سحرية، فمعنى ذلك أن أنواعاً من الشامانات أو السحرة كانوا موجودين يومذاك ولهم من الوظائف ما يشبه تلك التي يتمتع بها نظائرهم المعاصرون. فبنية المجتمع البدائي، سواء كان مجتمع ما قبل التاريخ أو مجتمعاً معاصراً، إنما أملتها ضرورة الصيد فالتزمت بها بشكل لا فكاك منه.

وهكذا فنحن نملك إذن أسباباً ممتازة للاعتقاد بأن الشعوب البدائية التي عثرنا عليها، تعيش في كثير من النواحي بصورة متشابهة بشكل ملموس، وهذه الصورة لا تختلف كثيراً عما عهدناه لدى مجتمع نهاية العصر الحجري القديم. أما ما يتعلق باقتصادها الأساسي فإن الصيادين وملتقطي الثمار يشكلون زمرة واحدة لا يمكن لنمط حياتها الموحد أن يفسر بأية نظرية تعيده لأصل عنصري واحد. فالسكان المحليون من شعوبنا البدائية المعاصرة، أقزاماً كانوا أو بوشمان أو أندامانيين أو داما أو سيمانغ، يتشابهون كلهم بجلدهم ذي اللون الغامق وقامتهم القصيرة. أما الفيديون فإنهم يذكروننا بشعوب ما قبل الدرافيديين كالقادير والكورومبا الذين لا يزالون يعيشون في الأدغال والجبال من جنوب الهند أو في جزر أرخبيل ميرغي في الجنوب الغربي من برمانيا. ولا يشبهون في شيء لا النيغريتو ولا النيغريو الأقزام. أما الأستراليون فليسوا قريبين لا من هؤلاء ولا من هؤلاء من الزمرتين. وكذلك التاسمانيون الذين كانوا يمتلكون بعض ملامح الميلانيزيين فإنهم ليسوا بيغمويد PYGMOIDES. ويمتلك الأسكيمو بعض الصفات المغولية رغم التساؤل عما إذا كانوا سكاناً أصليين لأمريكا الأركتيكية، في الوقت الذي يمكن أن تقوم به صلة قربى بين الفويجيين الذين لا تتشابه فروعهم إلّا قليلاً فيما بينها، وبين بقية الشعوب الهندية الأمريكية القادمة من آسيا خلال سلسلة من الهجرات التي امتدت سنين طويلة عن طريق مضيق بهرنغ. إن تشابه العادات الذي نلاحظه بين هذه الشعوب المختلفة لا يفسَّر بنظريات عرقية، كما أن من غير الممكن أن نفسر أغانيهم التي يبدو فيها

تشابه مماثل لتشابه العادات على أنها تناقل شفهي حافظوا عليه من ماض بعيد مشترك ، فأغاني الإنسان البدائي هي نتاج ظروفه الاقتصادية ، وعلى هذا الأساس فإنها تكشف عن عقلية الشعوب التي تمسكت لأكثر من اعتبار بعادات نهاية العصر الحجري القديم .

كل هؤلاء البدائيين يمارسون حياة قاسية متعبة . وإذا كانوا قد توصلوا إلى البقاء فالسبب الأكبر في ذلك أنهم ، في صحاريهم وغاباتهم أو في مروجهم الجليدية ، لم يتصلوا بغيرهم من الكائنات البشرية التي يمكن أن تدفعهم نحو مساكنهم الحالية وإنما تركوا حيث هم بسلام . وقد يلذ لنا أن نفكر بأن المصاعب نفسها التي تعرض لها هذا الوجود هي التي أدت إلى الاستمرار في طريقة حياتهم القديمة وامتصت طاقاتهم وذكاءهم بحيث لم يكن ممكناً لهم أن يروا لأبعد من رتابة اقتصادهم ومتطلباتهم المباشرة . ويبدو ذلك حقيقياً بصورة خاصة في حالة الأسكيمو الذين وجدوا ــ من أجل أن يستمروا في البقاء ــ طرائق تكشف عن قدرتهم على التكيف الجريء . وتلك هي تماماً حالة الفويجيين الذين تعلموا كيف يتحملون مناخاً يمكن أن يكون مشؤوماً لأية زمرة بشرية أخرى . ومع ذلك ، فعندما نعالج المسألة عن قرب نلاحظ أن هذه الشروط القاسية إنما فُرضت في معظمها بسبب ضغط شعوب أخرى أكثر تطوراً جاءت في وقت لاحق كهنود أمريكا الشمالية والبانتو والماليز MALAIS والإسبان والإنكليز الذين طردوا السكان البدائيين نحو أراضٍ قاسية لم يكونوا يرغبون هم أنفسهم بها ومن المستحيل عليهم أن يتكيفوا معها . وقبل وصولهم كان السكان الأصليون يمتلكون حضارة بدائية ولكنها ليست دائماً بدائية لدرجة أنها كانت تمنع عنهم كل تقدم . حقاً إن القسم الأعظم من الأستراليين صحراويون ولكن هؤلاء السكان الأصليين كانوا يستطيعون ــ قبل وصول المحكومين الأوائل إلى خليج بوتاني في عام ١٧٨٨ ــ أن يتجولوا في كل القارة الأسترالية التي لم تكن مناطقها كلها تشكو النقص في مصادرها كما تشكو المناطق التي ألزموا فيها اليوم على ممارسة حياتهم الشقية . وليس ذلك لأن عليهم أن يدافعوا عن أنفسهم ضد الحيوانات الضارية كما هو الحال عند السيمانغ الذين هم عرضة للدببة والنمور والفيلة والأفاعي والتماسيح ، فالجرابيات والزواحف الأسترالية في مجملها تكاد تكون غير مؤذية ، ومع ذلك فإن السكان الأصليين لم يتطوروا كما هو الحال في أوروبا بعد العصر الجليدي ومع ظهور إنسان العصر الحجري الحديث . ويمكن أن يقال مثل ذلك عن التاسمانيين الذين يعيشون في ظروف تكاد تكون مشابهة ولكنهم لم يصلوا لأن يبتكروا أسلحة مجدية كالقوس والبوميرانغ ، أو مراكب تسمح لهم بالسفر في البحر ، باستثناء أرماث هزيلة لا تقوى على البقاء . ولا يمكننا أيضاً أن نقول إن قصور هذه الشعوب عن التطور إنما يرتبط بنقص في ذكائها . ففي ثقافتها الخاصة أثبتت عكس ذلك ، فمعرفتها العميقة

بالطبيعة ومهارتها في أن تفيد منها تجاوزت كثيراً كل إمكانات الإنسان المتمدن. وحتى عندما تكون معرضة لخصوم مجهزين بأسلحة متفوقة تفوقاً ساحقاً على أسلحتها فإنها تظهر مهارة ملحوظة في جعل أسلحة أعدائها عديمة الجدوى. فليست بنادق الإنكليز المستعمرين هي التي هزمت التاسمانيين في عام ١٨٠٤، ولكن لأنهم لم يتمسكوا بكلمتهم بأن يكونوا غير معادين. أما الأقزام فقد تخلصوا منذ قرون من خصومهم السود باختبائهم في الغابة الاستوائية، كما أن البوشمان انتصروا على هجمات الهيريروس HEREROS القاتلة بمهارتهم في المناورة وبفنهم في التخفي. ربما لم يكن البدائيون يفكرون بالطريقة نفسها التي نفكر بها نحن، ولكن ذلك لا يعني أنهم فطرياً بلهاء. وعندما يجدون أنفسهم أمام ظواهر جديدة تبدو لهم غير مفهومة إطلاقاً، فإنهم يثبتون قدرتهم الخارقة على أن يحصلوا منها على الأقل على فائدة عملية. ونحن نجد في هذا المجال مثالاً نموذجياً في حالة الفتيان الفويجيين الثلاثة المعروفين بأسماء جيمي بورتون، ويورك مينستير والفويجية باسكي الذين خطفهم البحارة الإنكليز وقادوهم إلى إنكلترا في عام ١٨٣٠. فقد فوجئ شارل داروين نفسه الذي كانت شروط حياتهم التي يعيشونها في بلادهم قد صدمته، فوجئ بذكائهم عندما نفذوا كل ما حملهم على القيام به. وبعد أن قُدموا إلى الملكة أديلاييد وتم تعليمهم على يد رجل دين من الكنيسة الأنكليكانية، كلّفهم المحترم جوزيف ويغرام أن يتكيفوا على أوضاع مناقضة لما كانوا قد اعتادوا عليه من قبل. ولم يؤخذ عليهم بعد ذلك عندما عادوا إلى أرض النار (هي جزيرة في أقصى أمريكا الجنوبية وإليها ينتسبون) بعد عام واحد من تعليمهم في إنكلترا، لم يؤخذ عليهم أي مأخذ بالفشل في قيامهم بهداية مواطنيهم أنفسهم لطرائق الحياة الحديثة البورجوازية أو بأنهم عادوا إلى العري الذي كانوا قد وُلدوا فيه ونشأوا عليه. فلا يجب إذن، طبقاً لمثل هذه الأمثلة، أن نحسب المجتمعات البدائية عاجزة عن التطور.

يتم التقدم الإنساني بالاكتساب وتجميع التجارب واستعمالها بذكاء. وفي الظروف البدائية حقاً يتطلب ذلك زمناً طويلاً، كما يمكننا أن نشاهد ذلك في البطء الذي تفتح فيه الإنسان ما بين مطلع العصر الحجري القديم ونهايته. فمن أجل استفادة كهذه التمس الإنسان أكثر من وسيلة. فأولاً، كان لا بد للإنسان من أن يجد في وسطه منافسة كافية تحرضه على إيجاد مخترعات جديدة وحل مشاكل أساسية للمحافظة على الحياة. ويحدث ذلك عندما يكون مضطراً، كما هو حال الصيادين الأوائل للماموث والكركدن الذين حفروا حفراً لأسرهما واخترعوا أسلحة لقتلهما عن بعد. ويجب ثانياً بأن يجد نفسه قريباً من أناس آخرين مستعدين بما فيه الكفاية لأن يتبادلوا معه الأفكار

بحيث يسمح ذلك لكل طرف بأن يستفيد من تجربة الطرف الآخر. والتبدل الواسع الذي أتت به ثورة العصر الحجري الحديث بتأهيلها للحيوانات واكتشافها للزراعة إنما أفاد من تحرر أراض واسعة على إثر انحسار الجموديات، فسمح ذلك بوضع مناطق جديدة قيد الاستعمال كما سمح بالالتقاء مع شعوب كانت مجهولة من قبل. هذا الحافز كان ينقص الشعوب البدائية المعاصرة بشكل عام. فمنذ ما قبل قدوم الفاتحين الغرباء كانت هذه الشعوب قد أعدت طريقة للحياة بدت كافية لتغطية حاجاتهم التي كانوا يكتفون بها بكل تأكيد. فلم يكن عليهم بوجه عام أن ينافسوا جيراناً يشبهونهم بما فيه الكفاية ليتبادلوا معهم الأفكار. ونقص الاحتكاك مع الخارج هو الذي يفسر لماذا لم يعرف التاسمانيون أبداً القوس والسهم، ولماذا — وهذا أكثر طرافة — كان سكان أندامان المحليون الذين عرفوا استعمال النار يجهلون إيقادها مظهرين في هذا المضمار أنهم أحط حتى من سلف بعيد جداً عنهم مثل إنسان بكين!. كذلك يبدو أن قبائل أستراليا المختلفة لم تتعلم إلّا القليل من بعضها، وربما كان ذلك بسبب المساحات الواسعة التي تستعملها، فكانت كل قبيلة تكتفي بأن تعيش منكفئة على نفسها ولا يربطها إلّا القليل من العلاقات مع القبائل الأخرى التي كانت تجهل لغتها. وعلى العكس من ذلك فإن الشعوب الأكثر انعزالاً والأشد انغلاقاً على نفسها يمكنها في بعض المناسبات أن تستفيد من احتكاكها مع الغرباء، كما هو حال السيمانغ الذين تعلموا من الماليزيين استعمال الأنبوبة في الصيد، وحال الأقزام وسكان أندامان الذين تعلموا صناعة الحديد من جيرانهم أو من الزائرين. فالعزلة سواء كانت جغرافية أو ثقافية تعيق التطور وتساعدنا على فهم السبب الذي من أجله حافظ البدائيون المعاصرون طويلاً على عاداتهم القديمة. وعندما تتدفق عليهم قوى جديدة يكون الوقت قد فات ولا يستطيعون المقاومة، وتكون قدرتهم على استيعابها والإفادة منها أقل.

ولا بد أن نبحث أبعد من ذلك أيضاً لنجد تفسيراً لذلك الانطواء. فعندما يتلخص الوضع بحتمية المعركة من أجل الحياة «فإن العادة هي التي تتحكم» كما يقول الإغريق. فهم ينظرون بشك كبير إلى كل ما يعيقها أو يهددها. وهذا في حد ذاته ليس منافياً للمنطق كثيراً طالما أن العادة هي مجمل التجارب المكتسبة في الحياة الاجتماعية، وأن لها ثقل الزمن الذي تجره وراءها وأن لها سطوتها. ولكنها إذا لم تكن على مستوى القوى الجديدة القوية بما فيه الكفاية لتجبرها على تقديم تنازلات لها فإنها تثير هي نفسها الأخطار التي تهددها. فهي تعيش من مواردها الخاصة، كما أنها قادرة على أن تجدها في ذاتها بدلاً من أن تذهب للبحث عنها خارج نطاقها، وبخاصة فيما هو خارق للطبيعة أو غير مرئي. ولكنها في المعركة الأساسية من أجل الحياة، تعيق وتعرقل الابتكار والاختراع. فعدم القدرة

على الاعتياد على الزراعة حتى في أشكالها الأكثر بدائية نجد فيه المثال النموذجي . والشعوب البدائية لا تعدم بعض المعرفة بنمو النباتات ، ولكنها ترفض أن تقوم بزراعتها . ويمكن أن يكون أحد الأسباب في ذلك أن التقاط الجذور كان عمل النساء بينما أسند الصيد إلى الرجال ، فنشأ عن ذلك فكرة ثابتة وعميقة الجذور ضد كل ابتكار يعطي للمرأة أهمية أكبر بزيادة مجال نشاطها . ويمكننا أيضاً أن نقترح أنه عندما ينشغل الصيادون وملتقطو الثمار بالأعمال الزراعية ــ وبعض البدائيين تمكنوا أن يفعلوا ذلك ــ فإنهم يتعرضون لرد فعل مخرب ، وهذا ما يمكن مشاهدته عند سكان أندامان الذين باشروا زراعة بعض النباتات الدرنية IGNAME فمثل هذا العمل الرتيب انتزع منهم حيويتهم التي كانت تبعث فيهم النشاط في الزمن الماضي البعيد الذي كانوا يمارسون فيه الصيد ، فصاروا يشعرون بأنه لم يعد لديهم الآن أي مسوغ للحياة . ويبدو أن مثل هذا القدر المشؤوم قد رزح تحته البوتوكودوس والجيز من سكان البرازيل الذين كانوا في حياتهم البربرية أعداء مخيفين للمستعمرين البرتغاليين فانحسروا الآن ليصبحوا حفنة من الوطنيين المقيدين في حقول نباتاتهم الدرنية يمارسون حياة ليس فيها مغامرة ولا رجاء . ومع ذلك ، فرغم فهمنا بكل سهولة هذا العجز عن التكيف مع ظروف جديدة فإنه ليس دليلاً على أخطار العادة . فإذا لم تكن العادة راسخة كل الرسوخ ، ليس فقط في مظاهرها العادية ، ولكن أيضاً في نفسية البدائي ، فإن اختفاءها لا يتسبب في أي ضرر . ففي لا مساسية القاعدة التي اعتادوا عليها يختلف بدائيو اليوم بخاصة عن إنسان نهاية العصر الحجري القديم . لأن هذا كان يسلم نفسه إلى تجارب يستخلص منها معلومات . ففي الصيد لم تكن لديه أية أحكام سابقة ، وكانت تهاجمه معظم الحيوانات التي يتعرض لها . ولكن العادة تعرقل البحث عن الغذاء . ففي أستراليا وإفريقيا يمنع الاعتقاد بالطواطم زمرة بشرية بكاملها من أكل حيوان يرمز إلى عشيرتها ، وربما كانت القاعدة التي تفرض على التاسمانيين ألّا يأكلوا أي نوع من سمك القواقع إنما تصدر عن السبب نفسه . فبمجرد أن تأخذ طريقةً للحياة قائمة على الصيد شكلها النموذجي فإنها معرضة لأن تتأبد دون أي تغيير مهما صغُر ، إلّا إذا تعرضت لنفوذ جديد وشديد ضربها بدون هوادة حتى تتداعى . وشعوبنا التي لم تتعرض لمثل هذا التدخل لا تزال تفكر أنه ما دامت الحياة تدور دائماً كما ألفوها فإنها ستستمر بالجريان أبداً كما ينبغي لها وعلى الطريقة نفسها التي جرت عليها بالأمس .

بذلك يتميز بدائيونا المحدثون عن أجدادهم الذين عاشوا في نهاية العصر الحَجري القديم . ورغم أن الاقتصاد عند كليهما مبني على الصيد ، وبالتالي هو نفسه بدون اعتراض ، فقد سمح ــ

داخل الإطار الاجتماعي ــ ببعض التطورات التي ربما كانت حديثة نسبياً. ورغم أنهم لم يلحقوا ضرراً بطبيعة الغناء البدائي ولم يعدلوا ــ على كل حال ــ الظروف التي وُلد فيها، فإنهم أدخلوا عوامل جديدة تجعلنا محترسين أمام الاعتقاد بأن بدائيي العصور الحديثة يشبهون من جميع النواحي أناس لاسكو وألتاميرا. ورغم أن طرائق الحصول على الطعام لم تتغير إلّا قليلاً جداً فإننا نلمح في مجالات أخرى ميلاً نحو التعقيد الداخلي لم يكن واضحاً عند إنسان العصر الحجري القديم وإنما نما وازدادت أهميته على مر العصور. ولا يلاحظ مثل هذا التطور وعلى الدرجة نفسها لدى كل المجتمعات البدائية، ومن المدهش أن يكون الأمر كذلك، ولكن من المعقول أن مجتمعاً خضع لمضايقات في ممارساته الاقتصادية يمكن أن يظهر رغبته في التغيير في مجالات أخرى، ويبدو أن بعض المجتمعات البدائية قد تطورت ضمن هذا الاتجاه.

فأولاً، مع أن البنية الاجتماعية للمجتمع البدائي بسيطة للغاية، وأنها حتى الساعة مبنية على العائلة وضرورة الصيد، فإنها في بعض الأماكن وفي داخل إطارها الثابت صاغت قواعد شديدة التعقيد. وقد يكون أصل كل طوطمية في أستراليا كما في إفريقيا إنما يعود إلى الأزمنة المتأخرة، على أن فكرة كون البشر مرتبطين بشكل ما بالعالم الحيواني أو النباتي أو عالم الجماد ليست بعيدة عن المعقول، فظهور الناس برؤوس حيوانات في الفن المجدليني يحملنا على الاعتقاد بأن هذه الفكرة تمكنت من الظهور بشكل بدائي منذ ذلك الحين. ولكن التعقيد الذي انتشرت فيه يدلنا على أنه تم نتيجة لتطورها الداخلي الخاص، ثم صاغت في وضح النهار النتائج التي نجمت عنه ووصلت إلى تشكيل قواعد كانت مراعاتها مفروضة في أدق التفاصيل. وهذا في ذاته إنجاز هام ونقيض بربري للعلم والفلسفة يهدف إلى تحديد مكان الإنسان في الطبيعة وإثبات انتمائه إليها وخضوعه لها، وإن كان ذلك ليس له إلّا صلة قليلة ببنيته الاقتصادية. أما إذا وجدت مثل هذه الصلة فإن هذه القواعد تصبح موضع شك بما تفرضه من تحريم على بعض الأغذية وعلى الزواج بين بعض العائلات لأنها تصبح عائقاً في وجه حرية التصرف. وقد اقتضى الأمر عصوراً عديدة للوصول إلى نظام له هذا التعقيد وهذه الدقة البالغة للتفاصيل في صيغته. وربما كان محتملاً أنه وجد في شكله المتطور الحالي منذ العصور الحجرية القديمة، ولكن مما لا شك فيه أنه كان يستطيع أن يستمد جذوره منها.

في المكانة الثانية تأتي المعتقدات الدينية والعبادات التي تتطور دائماً مع الزمن. ولقد اعتقد إنسان العصر الحجري القديم منذ أقدم العصور بآلهة وبحياة أخرى، ولكن هذه المعتقدات تعدلت مع مرور العصور. وتطور المعتقدات الدينية عموماً تطور معقد وغير متوقع، ويحدث غالباً أن تتطور

العبادات والمعتقدات معاً ولكن في اتجاهين متعاكسين . ففي الوقت الذي تزداد فيه الطقوس تعقيداً حتى تبلغ درجة لا تفهم فيها إلّا بعد لأي (ومع ذلك يستمر الامتثال لها بسبب قدمها ولأن الناس قد اعتادوا عليها) فإن المعتقدات نفسها تنتظم وتتبسط . وكثيراً ما ألمح الإنسان البدائي وراء كثرة الأرواح والقوى الخارقة الأخرى التي تحيط به إلى كائن آخر أكثر قدرة يسيطر عليها كلها ويملي إرادته عن طريقها . ومما يلفت النظر حقاً أن السيمانغز وسكان أنداماان والأقزام والفويجيين يؤمنون كلهم بنوع من إله أعلى . وربما كان في ذلك إرث من ماض بعيد ، ولكن يبدو أن الأقرب إلى المنطق أن ذلك إنما هو حركة طبيعية من التعدد نحو الوحدة ، وذلك لا يحدث بدون جهد عقلي مهم . وحتى عندما يكون مثل هذا المفهوم غير محدد بصورة مطلقة فهو يدل على فهم عام لما هي القدرة الإلهية ، كما هو الأمر لدى الأستراليين الذين ينسبون للأجداد الأسطوريين قدرات تختلف في تفاصيلها ولكنها في النهاية من النوع نفسه ، ذلك لأنهم يعتقدون أن هؤلاء الأجداد هم مصدر كل حياة للإنسان وللطبيعة على السواء . على أن ذلك لا يمنع هذه المعتقدات البسيطة ذات القيمة العامة من آن تختلط بمعتقدات أخرى تتناقض تماماً معها وإن كان ذلك لا يبدو واضحاً للبدائي ولا يسبب له أي إزعاج في الممارسة . ويمكننا أن نفسر ذلك بطرائق مختلفة : فهو من جهة محاولاتٌ لتسويغ طقوس أصبحت غير مفهومة ، أو هو بقاء لماض بعيد ، أو اختراعات جديدة ماهرة ، أو إضافات من عصر لاحق . ولكن عندما نقدر تنوعها وما فيها من ابتكار خارق يمتلكنا شعور بأنها تمتلك عنصراً هاماً من عناصر الإبداع . وإنه لمن الأسهل أن يغير الإنسان معتقداته من أن يغير نظامه الاقتصادي . فنفوذ شامان أو شاف ذائع الصيت لا يمكن إلّا أن يؤدي إلى ثورات فكرية ليس لها ما يوازيها في مجال الصيد . ومع أن بين ديانة بدائيينا المعاصرين وديانة إنسان العصر الحجري القديم كثيراً من النقاط المشتركة ، فلا شيء يحملنا على الاعتقاد بأنها لم تتعرض لتطور خاص بها كان في الوقت نفسه نحو تبسيط داخلي وتعقيد خارجي .

في المكانة الثالثة تأتي اللغة التي تمثل مشكلة خاصة لأنها كانت تتعدل بسرعة كبيرة . ومقارنتها مع لغات الأزمنة الحالية حيث الكتابة حافظ قوي للاستعمال اللغوي يمكن أن تقودنا إلى خطأ في الحكم على السرعة التي تتبدل بها لغة لا يحفظها إلّا النطق لدرجة تصبح فيها غير مفهومة على الإطلاق . فالعزلة وفقدان الاتصال بين الجماعات المستقلة تسهل وتسرّع هذا الاتجاه . وعندما وصل الأوروبيون إلى أستراليا كان يوجد فيها ما يقرب من خمسمائة قبيلة لها ملاكاتها المحددة ولكن كل واحدة منها تمتلك لغتها الخاصة بها . وإذا كان المحتلون الأوائل يتكلمون لغة واحدة كما يمكننا أن نفترض ، فإن تكاثرهم وتجزؤهم إلى عدد متزايد من الوحدات أنتجا تعدداً في اللهجات المتميزة غير

القابلة للفهم بين قبيلة وأخرى. وفي أرض النار لا تكاد لغة السيلكنام أن يكون فيها أي شيء مشترك بينها وبين لغة جيرانهم الياماانا. حقاً إن من المحتمل أن يكون لهم أصول مختلفة، ولكن الكثرة الشاذة للهجات في أمريكا الجنوبية تدل (مهما كانت اللغة التي كان يتكلمها المهاجرون الأولون القادمون من آسيا) على أن هذه اللغة الأولى مافتئت أن انقسمت إلى فروع كثيرة أصبح من العسير علينا اليوم أن نجد ما بينها من نقاط متشابهة. وحتى في تاسمانيا حيث العوائق الجغرافية التي تفصل القبائل المختلفة أقل رهبة بكثير منها في أرض النار أو في غابات الأمازون، فإن المواطنين المحليين يتكلمون خمس لغات مختلفة. ويمكننا أن نقسمهم إلى مجموعتين: الشرقية والغربية. والشبه بين بعض الكلمات الأساسية، كتلك التي تعني شجرة أو امرأة أو أنف أو ذراع أو ساق أو بكى أو تكلم أو ضرب، يمكّننا من أن نفترض لهذه اللغات أصلاً مشتركاً. ولكن هذه الكلمات نفسها تتغير في الشكل والنطق، ومستعملو هذه اللهجات المختلفة لا يستطيعون أن يتفاهموا مع جيرانهم. فهنا بدون شك، كما في كل مكان آخر، تحتل الحواجز الجغرافية أهمية أقل من اقتصار هذه الشعوب المختلفة على أرض خاصة بها، أرض محدودة قل ذلك أم كثر، وندرة ما لها من علاقات مع جيرانها. واللغة البدائية تحمل من الأفكار أقل مما تحمل من الانطباعات. وفي نمط للحياة يكون للانطباعات فيها الأهمية الأولى يصبح من الطبيعي أن تبتكر كلمات جديدة للتعبير عنها. يضاف إلى ذلك أن كل لغة مجبرة بشكل بديهي لأن تعبر عن تجمعات تزداد تعقيداً على الدوام، كتلك التي فرضها النظام الطوطمي الذي يكون فيه لأقل القرابات الطوطمية قيمة خاصة يجب أن يعبر عنها بألفاظ محددة. وفي اللغة، تماماً كما في العادات الاجتماعية والمعتقدات الدينية، تطورت الشعوب البدائية نحو نوع خاص من التعقيد في إطار تنظيمها الاقتصادي الضيق. ويجب علينا، في دراستنا لأغانيها، ألّا نثق بما يبدو لنا بعيد القِدم، بينما هو ليس إلّا اكتساباً حدث في تاريخ حديث بعض الشيء.

وسيكون من المناسب أن نأخذ بعين الاعتبار إلى أي مدى تعتبر هذه الأغاني بدائية حقاً. فمن خلال ما تعبر عنه يمكننا أن نكتشف نفحة الحياة القاسية لأولئك الذين يغنّونها ومهما بدا لنا فاتناً موضوع غناء أو ما ورد فيه من تفاصيل، فإن هذا الغناء يكشف عن طبيعة بيئته الاجتماعية ويعبر عنها، ولكننا نستطيع أن نميز وراءه وجهة نظر فرضتها شروط الحياة البدائية على القليل من الأشياء التي تكاد تكون متشابهة على الدوام. وليس عسيراً أن نأخذ ذلك في الحسبان إذا قارنا الطريقة التي تعالج بها الشعوب المختلفة العناصر التي تدخل في موضوع أغانيها وأن نرى ما بينها من أشياء مشتركة، فإن ذلك سيسمح لنا بأن نحذف الملامح المحلية أو العارضة تماماً وأن نحصل على

نتائج متماسكة. ومثل هذه التشابهات لا تحدث عند شعوب بالغة الاختلاف بعضها عن البعض الآخر، إذا لم يكن لذلك سبب وجيه نجده عموماً في صراع البقاء والطرائق البدائية المستعملة من أجل ذلك. وإذا أمكننا أن نكشف عن الصفات الأساسية لعقلية مشتركة بينها فإننا سنكون أكثر اطمئناناً بأننا على الطريق الصحيح لفهم الإنسان البدائي كما يبدو في أغانيه، ونكشف فيه عن الحالة العقلية الملازمة لأناس يعيشون في شروط مثل شروطه.

وفي دراسة موضوع كهذا يصبح من المناسب أن نسأل أنفسنا: أية ثقة يمكن أن نمنحها لما نعتمد عليه من وثائق، كما يجب علينا أن نعترف منذ البداية بأننا لم نعتمد في أية حالة على مصادر خالية تماماً من الشوائب. فهؤلاء البدائيون لم يصبحوا معروفين لدينا إلّا لأنهم غُزوا في عقر دارهم بثقافات أخرى أكثر تطوراً تركت بدون شك بصمتها عليهم في بعض النواحي. فالفيديون VEDDAS نسوا لغتهم الأصلية وصاروا يتكلمون لغة السينهاليز، وصار الداما يتكلمون لغة الهوتنتوت: فكان لا بد من أن نتقصى في أغانيهم تلك الموضوعات التي لم تنبثق عن اقتصادهم الحقيقي وإنما استعيرت من جيرانهم المزارعين. ومع ان البوشمان الذين كانوا يجوبون فيما مضى القسم الأعظم من إفريقيا جنوبي الزامبيز قد فرضوا مفرداتهم اللغوية على الزولو، فإنهم استعاروا منهم، بدورهم، أفكاراً وعادات تنتمي إلى مستوى مختلف من التنظيم، وصار هؤلاء الأقزام يستعملون غالباً فيما بينهم، أو على الأقل بحضور الأجانب، مصطلحات لغوية كان يتكلمها جيرانهم من البانتو. أما السيمانغز الذين لا يزالون يتكلمون لهجة المونخمير MON-KHMER البدائية فقد تبنوا هم أيضاً عدداً من الكلمات الماليزية، كما أن الأنبوبة التي يستعملونها في الصيد ليست من اختراعهم. على أن مثل هذه الأمثلة لا ينبغي أن تضلنا كثيراً عن سواء السبيل طالما أن هذه المؤثرات الأجنبية لم تعدل من البنية الرئيسية للحياة التقليدية أو تدمّر الثقافة المحلية. وما نعرفه عن التاسمانيين إنما هو مستمد في قسمه الأكبر من الوثائق التي جمعها عنهم الإداريون الإنكليز عندما نقلوهم في عام ١٨٣١ إلى جزر فليندرز فأجبروا على أن يتبنوا نمطاً قميئاً ومشؤوماً من الحياة قلدوا به الإنكليز. فقد اجتاحتهم الأمراض، وفشا فيهم الكحول، وأكثر من ذلك، الحنين الذي كان يعصف في جوانبهم إلى حياتهم السابقة. ومن المحتمل أن معلوماتنا عن أفكارهم وعن معتقداتهم إنما هي معلومات مشوهة بسبب وضعهم أثناء السنوات الأخيرة من وجودهم. ومن غير الممكن لنا أن نتكلم عما أضاعه البوشمان والوطنيون الأستراليون بعدما أُبعدوا عن مراعيهم وصحاريهم التي كانت لأجدادهم، ولكن مما له دلالة أن نشاهد أن الأولين قد أضاعوا فن الرسم على الجدران الذي كانوا

يمارسونه فيما مضى فيما بين روديسيا الجنوبية حتى مستعمرة الكاب والناتال. وثمة مسألة أخرى مشابهة تطرح نفسها بالنسبة للشعوب التي وصلتنا المعلومات الأولى عنها على يد المبشرين الذين لم يكونوا يستطيعون أن يمتنعوا عن إدخال عناصر جديدة ومشوشة على معتقدات أولئك الذين ادعوا أنهم أنقذوا نفوسهم. مثال ذلك غناء جنائزي لآيتا AËTAS الفيليبين، له أهمية بدون شك، ولكن ليس فيه أي تأثير هبريدي:

لاتستدع زوجتك لأنها مع الله.
حضّر سلة المؤن.
ووتّر قوسك للصيد.
لاتبحث عن ولدك لأن الشيطان قد طلبه.
ولا تحاول أن تلتحق بأختك لأن الروح نادتها.
ولا بأبيك فإنه في السيد المسيح.
ولا تبحث عن ابن أخيك فقد أخذه الشيطان.

فالغناء يميز تمييزاً واضحاً بين حظوظ أعضاء العائلة الواحدة بعد الموت، أولئك الأعضاء الذين كانت لهم معتقدات دينية مختلفة، ولكنه لم يقدم لنا شيئاً هاماً عما كانت عليه معتقدات الآيتا قبل أن يصبحوا مسيحيين. فمن الحق إذن أن نتساءل عما إذا كانت الوثائق التي نحن في صدد جمعها عن الشعوب البدائية تعطينا صورة متكاملة أو منطبقة فعلاً مع ما كانوا عليه في حالتهم الأصلية وقبل أن يخضعوا هذا الخضوع كله للمؤثرات الخارجية المدمرة.

من جهة أخرى ثمة شعوب بدائية تعيش اليوم على الصيد والالتقاط بعد أن عاشوا بطريقة أخرى ولكنهم تعرضوا بدون شك إلى الانحدار في سلم الحضارة. وإحدى الحالات الصارخة هي حالة كوبو سومطرة الذين وصلوا إلى المحافظة على بقائهم بالاعتماد على الصيد والالتقاط في الغابات الممتدة بين نهري هاري وموسي. وعندما اكتشفهم الأوروبيون في عام ١٨٢٣ كانوا يمارسون نوعاً من الزراعة البدائية. وكان الماليزيون الذين انتزع الهولنديون منهم ممتلكاتهم هم الذين طردوهم من أراضيهم القديمة وأجبروهم على تبني نمط حياتهم الحالي. أضف إلى ذلك أنه على الرغم من أن علينا ألّا نعتمد إلّا بحذر على تاريخ الأقزام كما يرويه لنا القدماء فإنه لا يخلو من الفائدة أن نلاحظ — كما

يذكر لنا هيرودوت ـــ كيف أن ناسامونيين من ليبيا أوغلوا في اتجاه الجنوب الصحراوي في مناطق عشبية من السافان، وفي خلجان، فاكتشفوا على ضفاف نهر تعيش فيه التماسيح ويجري من الشرق إلى الغرب، نوعاً من الناس ذوي قامات قميئة بشكل غير مألوف. وسواء كان هذا النهر هو النيجر أو بحر الغزال فلا بد أن هؤلاء الناس كانوا من الأقزام. ولكن إذا دخلنا في تفاصيل القصة ـــ وليس من سبب يجعلنا نتأفف من ذلك ـــ فإن واقعة واحدة هي واقعة أنهم كانوا يتجمعون في مدينة إنما تدل أن على طريقتهم الحالية في الحياة في أخصاص مؤقتة منتثرة في قلب الغابة الكثيفة الاستوائية إنما هي عودة إلى نمط من الحياة أكثر بدائية. وعلى كل حال فإن مما لا شك فيه أن الأقزام كانوا يومئذ أكثر تنظيماً مما هم الآن، وأن التقاءهم مع الناسامونيين في السافان يشهد على روح من المغامرة لم تعد تبدو لنا في ظروفهم الحالية. وإنه لمن العسير حقاً أن نجد مجتمعاً بدائياً في حالته الأصلية العذراء، وحتى عندما يبدو الأمر كذلك فإننا نتساءل ما إذا كانت قد تسربت إليه أفكار غريبة أو نفوذ من نمط حياة غريب تم فرضه عليه.

والجواب على هذه الأسئلة في معظم المواضيع التي تعنينا هنا أن هذه الشعوب هي شعوب محافظة بالقدر الذي يسمح لها بأن تكون. فكلما كانت مهددة، مضطهدة أو مأخوذة تحت الوصاية الأجنبية كلما كانت متمسكة بقوة بتقاليدها الأساسية. ومما لا شك فيه أنها تأخذ كل البهارج الثانوية وكل الأسلحة وكل ما ينتفع به من أدوات منزلية تستطيع نيلها من جيرانها أو من أسيادها الأكثر تطوراً، ولكن البؤر الأكثر حميمية في حياتها تبقى في مجموعها سليمة غير ممسوسة. وحتى عندما تقبل معتقدات دينية جديدة فإنها تميل لأن تذيبها في معتقداتها القديمة، وعندما تكون طقوسها واحتفالاتها الدينية الموروثة عن الأجداد معرضة للأخطار فإنها سرعان ما تنسى أفكارها الجديدة، وحتى فيما يتعلق بالمسائل العملية فإن من الصعب أن تُحمل على تغيير عاداتها. وثمة مثال معبِّر عن ذلك في رفضها أن تسلم نفسها للزراعة حتى عندما يكون المثال ماثلاً أمامها. حقاً أن بعض الشعوب كشعوب الساكاييس الماليزية والآيتا في جزر الفيليبين أقدمت عليها مؤخراً إلى حد ما ولكن شعوباً أخرى رفضتها رفضاً قاطعاً. فالأقزام، رغم أنهم يعيشون وسط شعوب البانتو التي تمارس الزراعة، ولا يظهرون أبداً عداءً لأن يقوموا بمقايضات صامتة بين منتجات صيدهم، كأنياب الفيلة مثلاً، وبين الثمار التي تنتجها بساتين البانتو، ومن بينها ثمار الموز التي يكنون لها مودة خاصة، فإنهم لم يبذلوا أي جهد لكي يحاولوا زراعتها بأنفسهم. وعندما أعاد القبطان فيتزروي وبعثته في عام ١٨٣١ الفويجيين الذين كانوا قد اختطفوهم إلى بلادهم، وأقاموا لهم بستاناً جميلاً لزراعة الخضار على أمل أن يقود هذا المثال اليامانا لأن يتبنوا طرائق أكثر تحضراً، فإن هؤلاء قاموا بتدميره

بوطئه بأقدامهم مما دعا جيمي بورتون المسكين لأن يعطي تصريحات أدان بها مواطنيه بقوله: «إن شعبي سيئ للغاية؛ إنهم من كبار البلهاء، إنهم لا يعرفون شيئاً، إنهم بلهاء كبار جداً جداً». والمحافظة التي تمنع هؤلاء الوطنيين من أن يجدوا وسيلة يتقون بها هؤلاء المستثمرين الأجانب تتمثل على الأقل في حرصهم على المحافظة على بعض السمات الأساسية في طريقة حياتهم. وفي هذه المحافظة يمكننا أن نرى الإنسان البدائي رؤية تكاد تكون موثوقة تماماً كما كان عليه أن يبقى خلال عدد لا يحصى من القرون. ويمكننا أن نفسر مشاعره من خلال أغانيه، وأغانيه من خلال مشاعره عندما نعرف أنه في بعض المواضيع الأساسية بقي محافظاً بطريقة عدوانية.

وثمة قوة أخرى تساهم مساهمة قوية في بناء العقلية البدائية الأصلية تكمن في طبيعة اللغة البدائية. فمع أن اللهجات التي تتداولها الشعوب التي نتحدث عنها ليس فيها إلّا القليل من النقاط المشتركة سواء في شكلها أو تركيبها فإنها تنزع لأن يكون لها بعض الطرائق المشتركة لكي تتمثل التجربة وتعيد القيام بها من جديد. ونلاحظ قبل كل شيء أنه ينقصها تلك الكلمات التي تسمح بالتعبير عن أفكار عامة ومجردة، ومن أجل ذلك فإن الأوروبيين يصعب عليهم في أغلب الأحيان التفاهم مع الوطنيين. والأستراليون لا يملكون حتى كلمة تدل على السمك بمفهومه العام: فهم يقولون: «الغذاء الذي في الماء». وقد واجه المبشرون الكثير من العناء أحياناً ليجدوا معادلاً لكلمة «الله»، وأجبروا على أن يتدبروا أمرهم ببراعة فائقة ليتمكنوا من إفهام الوطنيين أفكاراً فيها شيء من الدقة. وقد ترجمت كلمة «عفواً PARDON» عند الأسكيمو بعبارة: «لم يعد بعد الآن قادراً على التفكير في ذلك». وفي المقابل فإن هذه اللهجات تستطيع أن تعبر عن عدد كبير من العبارات سواء كانت بصرية أو سمعية أو تأثرية وبمهارة كبرى، وتمتلك كلمات أكثر تنوعاً بكثير مما تمتلكه اللغات المتحضرة للدلالة على الألوان ومؤثرات الضوء والظل وحركات الحيوانات والطيور والأسماك، أو على العلاقات المكانية بين الأجسام. وفي بعض لهجات الأسكيمو يمكن أن يُعرض الاسم على أشكال مختلفة تعبر عن فروق دقيقة خاصة، بينما يملك الوطنيون الأستراليون الذين يسكنون أرض أرنهيم مجموعة غنية جداً من المفردات كافية للتعبير بدقة عن الانطباع الذي تتركه عوارض الطبيعة، وهذا يستتبع الاستعمال اليومي لمفردات لغوية واسعة جداً. ومع أن توماس بريدج، الذي ألف قاموساً عن لغة اليامانا، كان بإمكانه أن يقدم لنا كلمات اعتبرها مختلفة المعنى مع أن بعضها لم يكن في الواقع إلّا أشكالاً محلية أو لهجات، فإن تقديره بأن هذه اللغة تضم أكثر من ثلاثين ألفاً من الكلمات يعطينا فكرة عن غناها. وهذا يعني أنه إذا كانت لغة كهذه أداة تافهة للتعبير عن الأفكار فإنها تناسب مناسبة رائعة لأن تعبر عن الانفعالات والأحاسيس والانطباعات. ولا يهم أبداً في

موضوع نعزو إليه مثل هذه الأهمية إلّا الأعداد التي يقوم التاسمانيون والأندمانيون وبعض الأستراليين وبعض الأسكيمو بعدِّها: «واحد، اثنان، كثير»، وذلك لأنهم في الواقع قادرون على عد كل أعضاء زمرة أو جماعة حاضرين في مناسبة معينة بالقيام بتسميتهم ليس إلّا، وغياب الأرقام يحرّض ذاكرتهم لأن تحتفظ بصورة عقلية لما سجلته.

في المكانة الثانية، هذه اللغات تفتقر في مجموعها إلى التشكيل الدقيق المألوف في اللغات الهندو ـــ أوروبية، مع فرق بين أجزاء اللغة المختلفة، ذلك التشكيل الذي حققه الصينيون بنظام يضع الكلمات في مواضعها بشكل صارم دقيق. ولكنها ليست محرومة أبداً من كل قواعد لغوية: ففي إحدى اللغات الأسترالية يوجد للمستقبل سبعة أشكال كل واحد منها يعبّر عن إيحاء مختلف في إمكان حدوثه أو احتماله. وحتى عند التاسمانيين توجد وسائل للتمييز بين الحاضر والماضي والمستقبل، ولكن المهم هو أن وحَدات اللغة فيها أقل تمييزاً واستقلالاً الواحدة عن الأخرى، فكل وحدة تتركب مع وحدات أخرى لتعطي نتيجة كلية غنية. وعلى الرغم من أن هذه النتيجة لا تعطي لمثل هذه اللغات ذلك النوع من الوضوح الذي نطلبه من اللغة، فإن هذه اللغات تملك بالنسبة للذين يتكلمونها قوة صدم فاعلة ومباشرة. ومثل هذه الصورة أو هذا التفسير المعقد الذي قدمناه يمكن أن يقدم ببضع كلمات وبشكل مركز كما هي الحالة في هذا «الشِعر»* المستخرج من غناء لشعب الآراندا الأسترالي:

نغكينجـابـا إيتــورالا ألبـوتجيكـا

حيث تتركب ثلاث وحدات ملفوظة مثقلة بالمعاني: نغكينجابا التي تعني في الـوقت نفسه «الشمس» و «بعد الظهر». وإيتورالا التي تعني «في الحر» كما تعني «في سطوع» الشمس. وألبوتجيكا التي تعني «عاد إلى بيته». فالشعر يعني إذن: «العودة إلى البيت في الوقت الذي كانت فيه الشمس تسطع وتحرق». ولغات تمتلك مثل هذهِ الإمكانات إنما خُلقتْ للشِعر الذي يسعى لأن يعبر عن انطباع لحالة من الوعي تكون للأفكار فيها مكانة أقل من قيم الأحاسيس. ومثل هذه اللغات تعكس عقلية أولئك الذين يستعملونها ويمتلكون رهافاتهم الخاصة ومهاراتهم البارعة. وربما حددت

---

* لقد ترجمنا كلمة «سطر LINE» التي استعملها المؤلف دائماً بكلمة «شِعر» (التي هي إحدى معانيها). ولكن من المؤكد أنه لا يجب علينا أن نسمع في ذلك شعراً ينطبق في قليل أو كثير على العروض الغربي، وإنما هو جملة شعرية قصيرة لا تتجاوز في كتابتها سطراً واحداً. (هذه الملاحظة ساقها المترجم الذي ترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية عن الإنكليزية).

هذه اللغات تطور أولئك الذين يستعملونها في بعض النواحي ، ولكنها فتحت أمام اتجاهات أخرى طرقاً واسعة للتعبير لا تستطيع سلوكها لغات أكثر تجريداً ، والغناء فيها يستعمل الكلمات بثقة تكاد تكون مطلقة بحيث تنطبق انطباقاً كاملاً مع احتياجاته .

ومع أن انتقاءنا للشعوب يمثل زمرة متجانسة فيما يتعلق بالعناصر الأساسية لاقتصادها وبالملامح الرئيسية لعقليتها ، فإنه يمكن الملاحظة بأنها ليست كلها على درجة واحدة من التطور ، وأن بإمكاننا ، على المستوى الثقافي ، أن نميز فيها مستويات مختلفة من التطور ومن التعقيد . فالأسكيمو الذين أثبتوا عبقرية عالية للتغلب على العقبات الطبيعية ، يُظهرون ، بغزارة أغانيهم وتنوعها ، أية رهافة يتمتع بها الفن الشفهي عندهم . ويمكننا أن نقول مثل ذلك ، وبطريقة أخرى ، عن أسترالبي أرض أرنهيم وعن أقزام الغابون الذين يملكون آداباً شفهية حاذقة وأنيقة . وفي الطرف الآخر المقابل نجد الفويجيين الذين تعتبر مفردات كلامهم من أكثر المفردات بدائية . ويمكننا أن نقيم تسلسلاً متدرجاً بدءاً من هؤلاء الفويجيين على أساس أنهم نقطة الحضيض ، لنمر على الأندامانيين فالتاسمانيين فالبوشمان فالفيديين فالسيمانغز فالداما فالآراندا الذين يعيشون في قلب القارة الأسترالية والزمر الأخرى في أرض أرنهيم ، حتى نصل إلى أقزام الغابون والأسكيمو . ومثل هذا السلم هو سلم مصطنع بقدر ما هو غير تام ولا يجوز الاعتماد عليه لإثبات أي شيء يتعلق بالتطور التاريخي للغناء ، وإنما هو يساعد على إظهار أن فن الكلام في المجتمعات التي لديها نقاط عديدة مشتركة ، يمكنه أن يختلف اختلافاً نسبياً كبيراً في رهافته وفي مضمونه وأن يأخذ مظاهر مختلفة كل الاختلاف . ومع أننا لا نملك النية في كتابة تاريخ للغناء كما كان في أصوله الأكثر بعداً فإننا نستطيع على الأقل أن نستشف بعض الطرائق التي تشكّل فيها وتطور وتقدم من مستوى إلى آخر ، وهي دراسة ليست أكثر من توطئة وتوجيه نحو تلك الدراسة التي تعنى بما يسمى بالشعر المتمدن . ولكن هذه التوطئة لا بد منها لدراسة شعر ما قبل التاريخ ، وبدونها لن نعرف شيئاً عن أشكاله الأولى وعن أصوله . وإذا ظهرت هذه الأشكال في بعض الحالات تمهيداً للفن الحديث ، فإنها في حالات أخرى تكاد تكون منجزات بالية لا تزال على قيد الحياة ، ولا تكاد تبدأ بأن تتكشف عن إمكاناتها الكامنة التي تنطوي عليها .

ومع أن الغرض الرئيسي لدراستنا هو طبيعة الغناء البدائي كما تكشفها نماذجه الحديثة ، فإننا سنلم في الوقت نفسه ببعض الأمور عن الشعوب التي أنتجته . ومما لا شك فيه أن تاريخها شاق . فعندما تحولت المعركة من أجل الحياة من الحيوان إلى الإنسان كشفت عن كل الجنون الذي يلازم عالماً يكسب فيه الأقوى إذا لم يمنعه عن ذلك تدخل غير متوقع من رأفة أو من تعقل . والشعوب

التي نتكلم عنها زال بعضها اليوم. فقد مات آخر تاسماني في عام ١٨٦٥ وآخر أنثى في عام ١٨٧٧. كما اختفى عدد من القبائل الأسترالية وبخاصة في ولايات فكتوريا وغاليا الجديدة الجنوبية. وآخر الفويجيين زالوا اليوم. ومن الشعوب الأخرى لم يبق إلّا نماذج نادرة، وليس بعيداً ذلك الزمن الذي يختفي فيه الداما والبوشمان والأندامانيون من عالم لا يتلقون فيه أية مساعدة ولا عطف. وليس الفيديون والسيمانغز بأحسن حظاً، ذلك لأن تغيير قومياتهم من أسيوية إلى رعايا للإمبراطورية البريطانية لم يحسن من وضعهم في دول ليس لديها أي اهتمام بأمرهم. وربما كان ثمة آخرون أحسن حظاً: فبعض الوطنيين الأستراليين يتلقون بعض العناية وبعض الاهتمام اللذين يستحقونهما. ومن الممكن أيضاً بالنسبة للأسكيمو الذين يعتبر وجودهم في صحراء الأركتيك نوعاً من الامتياز لهم، أن ينقذوا أنفسهم من أسوأ أخطار الحضارة الأمريكية. أما الأقزام الذين تحميهم غاباتهم العاصية على أي اختراق وحيث لا يود أحد سواهم أن يعيش فيها، فإنهم سيتوصلون في أغلب الظن إلى أن يتجنبوا أعداءهم الذين ما انفكوا يهددونهم على الدوام.

ولقد ارتكبت أخطاء لا يمكن إصلاحها واستئصال مجنون ومخجل لهذه الشعوب. ففي الأوقات الأولى من اكتشافهم لم يكن لهؤلاء البؤساء البدائيين أية وسيلة لحماية أنفسهم من الغزاة الشرهين المنافقين الذين ليس لهم ذمة ولا ضمير. فعندما انتزعوا منهم أراضيهم واختطفوا نساءهم قاوموا بأسلحتهم البسيطة التي يمتلكونها ولكنهم أبيدوا بلا رحمة ولا شفقة. وإذا لم يكن كل البيض قد اشتركوا مع رومان جوليو بوبر في رحلات الصيد التي نظمها ضد السلكنام العراة، أو مع المستعمرين الإنكليز في تاسمانيا الذين، بعد أن دعوا أصدقاءهم إلى نزهة خلوية، قاموا بمذبحة ضد الوطنيين اشتركت فيها بنادقهم وكلابهم، فإن ذلك لا يمنع من أنه حتى هذه السنوات الأخيرة لم تكن العلاقات بين الأبيض والوطني إلّا قصة لمذابح كريهة قدمت لها مسوغات لم يكن البدائيون أبداً قادرين على فهمها، أو هي قصة الاحتقار والنفور اللذين دفعا بالبيض إلى اعتبارهم أقل من الحيوانات وأنهم لا يصلحون إلّا للاختفاء من الوجود.

ولقد حملت الحضـارة الأوروبية معها شروراً أخرى أيضـاً ليست أقل قتلاً كان أسوؤها الأمراض. فهؤلاء البدائيون الذين كانوا يمارسون نمطاً من الحياة يتناسب تماماً مع حاجات وضعهم المادي، كانوا يجهلون معظم الأمراض ما داموا يعيشون مع بعضهم. وقد بدت أجسادهم، التي قست في الحياة مع الهواء الطلق واقتاتت بالأغذية الخشنة التي اعتادت عليها، عاجزة تماماً عن مقاومة الأمراض التي أتى بها البيض. وإليك مثالاً نموذجاً يكفي لإثبات ذلك: في نحو من

عام ١٨٦٠ ، عندما استقر المبشرون الإنكليز الأوائل عند اليامانا ، كان عدد هؤلاء نحواً من ألفين وخمسمائة من الأشخاص. وكان اليامانا يعرفون قبل ذلك مرض الزهري ومرض الجدري اللذين جلبهما إليهم صيادو الحيتان والملاحون ، ولكن استفحال هذين المرضين أصبح متسارعاً يومذاك . وعندما أجبرهم رعاة الكنيسة على ارتداء الملابس والسكنى في أكواخ مدخَّنة تضاءلت قدرتهم الطبيعية على المقاومة ، ومالبثت عقابيل الأوبئة أن انقضت عليهم بوحشية ضارية . ويقدّرون أن نصف السكان قد اختفوا بين عامي ١٨٦٣ ــ ١٨٧٠ على إثر أمراض رئوية مختلفة . وفي عام ١٨٨١ ظهر فيهم السل المشؤوم . وفي عام ١٨٨٤ حمى التيفوئيد التي جلبتها سفينة أرجنتينية . وفي عام ١٨٩٠ السعال الديكي والجدري . وكل وباء كان يحصد محصوله بدون شفقة من حياة هؤلاء الناس حتى لم يبق في عام ١٨٩٢ من اليامانا إلّا قبضة من الأحياء . ومع أن المحترم توماس بريدج الذي أمضى حياته في هدايتهم إلى المسيحية الأنكليكانية وألّف قاموساً عن لغتهم تمكن أن يكتب في عام ١٨٨٢ : «أنه ليس ثمة من شك في أن الأعتياد على الألبسة والعادات المتمدنة هو في مصلحة صحة الوطنيين » ، فإن ذلك كان مع الأسف مخالفاً للحقيقة : ذلك لأن « العادات المتمدنة » هي التي نزعت منهم مقاومتهم القديمة وجعلتهم فرائس سهلة أمام الموت . فقد جعلهم ارتداء الثياب غير قادرين على تحمل قسوة مناخهم ، كما أفسدت الأطعمة الإنكليزية معدتهم ، وخرّب الكحول إرادتهم للعمل وجعلهم يتخلون عن صيدهم اليومي . ولقد تكررت قصة اليامانا في معظم البلاد التي استغل فيها البيضُ السكانَ المحليين ، وعندما لم يكن المستغلون هم البيض كان البانتو والماليزيون والسينهاليز وأجناس أخرى من الملونين الذين قاموا بالأمر نفسه وتسببوا في النتائج نفسها .

وقصة هذه الشعوب خلال المائة الأخيرة من السنين توضح الجملة الشهيرة التي قالها هوبس HOBBES عندما صرّح بأن حياة الإنسان البدائي هي حياة « انعزالية ، مزعزعة ، مملة ، حيوانية ، قصيرة » . ومن المؤكد أنها تبدو كذلك في نظر الذين يودون أن يمدوا لها يد المساعدة ، كما أنها بدت كذلك في نظر الوطني نفسه أثناء انحطاطه وعندما فقد فجأة ميله للحياة . ولكن الإنسان له قدرة كبيرة ــ ولو لفترات زمنية قصيرة ــ لأن يتغلب على سوء حظه . وله من الرغبة في أن يعيش لدرجة أن هذه الشعوب ــ حتى في أسوأ لحظاتها ــ كانت تتعلق بتقاليدها التي ورثتها عن الجدود وتفصح عنها في أغانيها . وحتى في أيامنا هذه ماتزال البقية القليلة الباقية من هؤلاء الناس تحافظ بكل عناية على تقاليدها الشعبية FOLKLORE وتؤلف أغاني جديدة تنفخ فيها روحها الخاصة بها . وفي هذه الأغاني تعبّر عن تقاليدها المنسية وعن أفراحها وأحزانها وارتباطها بحياتها وتأملاتها عما مضى وعما هو آت . والشعر الغنائي هو فنها الأساسي ، بل يكاد يكون فنها الوحيد ، وهم يستسلمون له بكل عناد

وبكل تركيز وبروح من النقد . وعن طريق أغانيهم يمكن أن نعرفهم كما هم على حقيقتهم وليس أبداً عن طريق رسم مشوه يرسمه لهم أعداء لدودون أو أصدقاء غير متنبهين . والصفة التي تلفت النظر في هذه الأغاني ، مهما كانت بعيدة ومختلفة عن أغانينا ، فهي أنها قادرة على أن تثير فينا انفعالات قوية وأن تقدم لنا تمثيلاً حياً لمشهد قائم أو لقوى خفية تتجلى فيه . كما نستطيع بدون أية صعوبة أن نفهمها على أنها قِطع من حياة إنسانية وأن نتذوق بدون جهد قدرتها على الإيحاء والتأثير ، كما أننا نستطيع أن نتحسس إلى حد ما إيحاءها الشعري ، ومن أجل ذلك كانت تستحق الدراسة . فهي تملأ فراغاً بين الحاضر الحي بكل تعقيداته وتخصصه ، وبين الماضي المنسي الذي غاب عنا إلى الأبد لأجدادنا القدماء البعيدين . وهي تبلور مرحلة من تطور الإنسانية ينبغي أن نعرفها سواء من الداخل عن طريق الكلمة ، أو من الخارج عن طريق آثارها وما تركته من عظام ، تلك هي المرحلة التي لا تختلف ــ بعد كل حساب ، ومن بعض النواحي التي لا يمكن إهمالها ــ عن عالمنا الذي نعيش فيه .

الفصـــل الثـــاني

تـأليــف وتنفيــذ

ليس الكلام في معظم الأغاني البدائية إلّا جزءاً من مجموع معقد. فأولاً، هذا الكلام «يُغنَّى» ويعبَّر عنه في لحن مميز حتى ولو كان لحناً بدائياً. ومع أن لكل شعب طريقته الخاصة في تأليف ألحانه فإنها تتبع عنده قواعد ثابتة، ولا يسعنا أن نرفض أنها تمتلك بعض المواصفات الموسيقية. وهي في بعض الحالات تكون مصحوبة بآلات موسيقية، ولكن ذلك ليس ضربة لازب. ويستعمل الأقزام والبوشمان والأستراليون الجنوبيون والداما والسيمانغز والأسكيمو، قل ذلك أم كثر، آلات موسيقية هوائية ووترية كما يستعملون آلات للنقر. ولكن غياب هذه الآلات تماماً لدى الفويجيين والتاسمانيين لا يعني أن هؤلاء الأخيرين لهم آذان أقل حساسية للموسيقى أو أن انشراحهم بها أقل، فالأمر لا يتعدى أنهم استغنوا عن هذه الآلات المساعدة واكتفوا كفاية كاملة بأغانيهم الصوتية غير المصحوبة بشيء. و «ألحان» هذه الموسيقى البدائية ألحان قصيرة وسهلة، وتلك ميزة عندما يكون لا بد من تعليمها لعدد كبير من غير الاختصاصيين، والتنوع المحدود والمكرور لا يجعلها أقل جمالاً أو تأثيراً في بيئتها الخاصة. ويلي ذلك أن الغناء يكون مصحوباً دائماً بشكل ما من أشكال الحركة، كرقص تتكرر فيه حركات الجسد حسب إيقاعات أو إيماءات متنوعة تصور ما يعبر عنه الكلام وتقوّي معناه أو تقوّي الإيحاءات التي يتضمنها. أو أن لها أيضاً بعض الحركات التى

تضبطها، كالضرب على الأيدي أو الأرجل للإشارة إلى أهمية بعض المقاطع التي تتضمنها الموسيقى أو يتضمنها الكلام. فالكلام والموسيقى والحركات تشكل معاً كلاً متجانساً، ولا نستطيع أن نحكم على قيمتها كاملة إذا عزلنا بعضها عن بعض. ولكن، كما أننا نستطيع أن نقوّم كلمات غناء كورالي إغريقي MOLPÊ عند قراءته مع أن موسيقاه وحركاته لم تصل إلينا، فإننا نستطيع ذلك بالنسبة للغناء البدائي. ولن نحس باللذة الكبرى إلّا إذا كان بإمكاننا أن نتمتع بالصورة الكاملة. ولكن الكلمات مهما كانت معزولة فإنها تستطيع أن تحمل لنا المضمون الفكري للمجموع. فهي تجعلنا ننفذ إلى ضمير الإنسان البدائي في لحظات إثارته الكبرى، لحظات نشوته، لحظات انطوائه الأقصى وتوضح لنا آلية تفكيره كما لا يستطيع أي شيء آخر أن يفعله. وواقع أن هذا الإنسان يملك فناً كلامياً هو في ذاته شيء ملفت للنظر، ومع أنه لا ينبغي لنا أن نفتش لدى هذا الإنسان عن مشاعر عليا أو مهارة فائقة، فإننا لا نملك إلّا أن نفاجأ وأن نشعر بالمتعة من إنجازه بالنسبة لوسائله. ولكن قبل أن نقوّم غناءه في تعابيره المختلفة، لا بد من أن نسعى لاكتشاف ما كان في خلفيته، كيف تم تأليفه وفي أي الظروف ظهر.

إن الغناء عمل إيقاعي، ومن هذا العمل الإيقاعي يستمد صفاته الأساسية. وهذا العمل أقدم وأكثر بدائية من إيقاع الكلام الذي أضيف إليه وحمل له عنصراً جديداً من الوضوح. ونجده في أغلب الأحيان بدون كلمات، أو مصحوباً بألفاظ خالية من المعنى. وهكذا فإنه يستطيع أن يكتفي بنفسه. ولكن الغناء الكورالي يكاد يرتبط دائماً بالحركة، والرقص وأشكال الحركة الأخرى المشابهة له منتشرة انتشاراً عالمياً بين الشعوب البدائية. ويمكننا أن نرى فى أكثر من ناحية ما يدين الغناء لها به. فهي درامية قبل كل شيء. وهي الخطوات الأولى الموصلة إلى المسرح. وهى تساهم في توسيع التجربة مساهمة بدائية عن طريق الخيال الذي يحققه المسرح بشكل أكمل. وفيها يتم القيام بلعب أدوار عديدة تمثل الرجال والحيوانات والأشياء أو الأرواح. والممثلون الذين يلعبونها ينتابهم الشعور بأنهم يعبرون تماماً عمن يمثلونهم ويندمجون في شخصياتهم. فالممثل يمتلك في آن واحد شخصيته الخاصة وشخصية ذلك الذي يحس بأنه يمثله. وفي لحظة التمثيل تكوّن الشخصية الثانية أقوى من الأولى. ويعتقد المشاهدون حقاً، كما يعتقد الممثلون، بواقعية التشخيص الذي قدموه ويقتنعون بأنهم يشاهدون شيئاً مخالفاً في طبيعته لما يشاهدونه في الحياة العادية ولكنه ليس أقل واقعية ولا أقل أهمية. وتساهم الأقنعة ودهان الوجوه والأجساد واستعمال شعارات رمزية دائماً في تقوية هذا الوهم. وكل هذه العناصر ذات العمل الإيقاعي تتقدم لمساعدة الغناء كي يتجاوز حدود اللحظة الحاضرة ويجر الخيال نحو عالم آخر. والمسألة هي كذلك بوجه خاص في حالة الغناء الكورالي الذي

يشرح في العادة عملاً دراميا ً، دينياً كان أو غير ديني ، ولكنها ليست كذلك تماماً بالنسبة للغناء المنفرد الذي يعبر فيه رجل أو امرأة عن عواطفهما وتجاربهما الشخصية . ففعل الغناء وحده ، في هذه الحالة ، يثير حالة درامية للفكر ويعطي شكلاً مستقلاً لتجربة كان يمكن ، لو لم يعبر عنها بهذا الشكل ، أن تبقى مجهولة لا يعرفها إلّا الذي قاساها . فالغناء البدائي يخرج الذين يقومون به من ذواتهم ويجعلهم يلعبون دوراً ، حتى ولو كان هذا الدور لا يضعهم إلّا وحدهم على المسرح ، يمثل ما كانوا عليه منذ عهد قريب ، أو ما أرادوا أن يكونوه . وهو يحث على الابتعاد عن المسرح المباشر الذي هو أساس كل فن ، وعلى الانسلاخ الذي يسمح للرجل بأن يرى نفسه أو حياته في مشهد آخر غير مشهد الإلزام أو الرغبة في إتمام عمل ما . كما أن الغناء قائم على الحركات الإيقاعية التي تظهر في شكل رقص أو حركات إيمائية ، أو في كليهما مشتركين ، وعندما تضاف إليه الكلمات لتتقيد بها إيقاعياً ، عند ذلك يبدأ الشعر . وغرض هذا الشعر ، قبل كل شيء ، أن يجعل المشاعر التي قدمتها للعين وسائل أخرى ، سهلة المنال للعقل عن طريق الأذن ، بحيث يتمم أحدهما الآخر . فالكلمات توضح الحركة ، والحركة تعطي قيمة محسوسة للكلمات .

وربما كانت الكلمات تدين بعض الشيء في هذا الفن المركّب إلى استعمال التعبير الإيقاعي لغايات كالغايات المتعلقة بالصلاة . فهنا لا ترتبط الكلمات ارتباطاً حتمياً بالموسيقى أو بالحركة ، وإنما هي متميزة تميزاً مقصوداً يقربها من الشعر . ونجد أمثلة على ذلك لدى أكثر من شعب بدائي . فهي لا تملك هنا صفتها الخاصة التي اختيرت بكل عناية فحسب ، وإنما شكلاً لا غنى عنه من أجل فعاليتها . ومثل هذه الصلوات ليست مجرد أشكال مصوغة فقط في قوالب مكرورة ، وإنما هي صلوات مقتضبة ذات أهمية وفيها تناغم . ويمتلك اليامانا ، الذين لم يصلوا إلى مستوى الشعر الجلي ، عدداً من الصلوات من هذا النوع المكرور الذي يستعملونه على أشكال مختلفة عندما تدعو الحاجة إلى ذلك . فمثلاً ، عندما يهددهم طقس سيئ يقولون :

كن شفوقاً بي ، يا أبي ، واحم سفينتي .

وعندما تريد أم أن تعبر عن عرفانها بالجميل لشفاء ابنها تقول :

إنني سعيدة مع القديم يا أبي .

وعندما تحل كارثة يستطيع الرجل أن يسأل ربه لمَ أرسلها له :

لماذا يعاقبني أبي من عليائه .

وللأقزام الإيتوريين أيضاً صلواتهم الطقسية المنمنمة الشبيهة في براءتها بصلوات اليامانا. فعندما تذهب امرأة عاقر للبحث عن الماء، تصلي لروح الغابة:

اجعلني حاملاً يا مبالي.
اجعلني حاملاً لكي يكون لي ولـد.

هذه الصلوات البسيطة ليست خلواً من مسحة فن بدائي. فهي تعبر بكلمات قليلة جداً عما تريد أن تقوله مركزة على الحاجة المقصودة مباشرة. وهي لا تملك فقط بنيتها ونغمتها الخاصتين، وإنما تستعمل أحياناً التكرار الذي هو ــ كما سنرى ــ أحد العناصر الأساسية في الغناء البدائي. ومع أنها لم «تُـغَـنَّ» وإنما «قيلت» بكل بساطة، فإنها تملك إيقاعاً لا ينكَر، ومن وجهة النظر هذه يمكن اعتبارها بدايات تبشر بالشعر.

مثل هذه الصلوات تساعد على الغناء، ليس فقط لأنها تحمل إليه المواد التي تناسبه بوجه خاص، وإنما لأنها تستطيع، بوحدتها الذاتية، أن تتلاءم مع التعبير الموسيقي. وهي تقترب من الأغنية عندما تكون أكثر طولاً وأكثر تأنقاً. مثال ذلك امرأة من اليامانا تعبر عن حزنها من حوادث وفاة ألمت بعائلتها، فتقول:

لقد ذرفت الأخوات العجائز دموعاً غزيرة لأبيهم الذي هو في الأعلى، واأسفاه!
وذرف أبوهم كثيراً من الدموع على الخليج الذي قتله.
ضد هؤلاء الأولاد كشّر ذلك الذي هو في الأعلى عن أسنانه، واأسفاه!
ليت أنَّا نُمنح القدرةَ على أن نستدر دموعك، واأسفاه!

فتكرار واأسفاه، وتوازي التأليف، يكادان يسمحان بوصف هذه الصلاة بأنها شعر. ومنذ أن أعطي هذا النظام للكلمات أصبح للغناء الفرصة بأن يستفيد منها وأن يستعملها بطريقة تكاد تكون مماثلة. زد على ذلك أننا نكاد نرى أن ذلك هو ما حدث بالفعل. فالأقزام، في الصلوات التي يقدمونها قبل ذهابهم للصيد، يقومون أحياناً بالغناء بمصاحبة الرقص. ونظرة فاحصة سريعة تظهر قرب هذه الأغنية من الصلاة:

جافيلو، جافيلو، أصب الهدف، جافيلو، جافيلو.
أصب الهدف، أويو، أويو، أصب الهدف.

فالكلام تحول إلى غناء لأنه أصبح صالحاً للإنشاد ويناسب لهجة معينة وإيقاعاً معيناً. وعندما يضاف إلى عمل الرقص الإيقاعي فإنه يُستغرَق في الوحدة المعقدة. ويبدو أن الغناء قد وُلد

عندما احتاجت أنشودة مؤسسة على الحركات الإيقاعية إلى شيء أكثر جلاء لتدل على الغرض منها، وهذه الحاجة يتم إرواؤها بأن تستعار الكلمات من فن الصلاة الذي هو في هدفه الأساسي ليس بعيداً جداً عن عمل درامي مخصص للتأثير على الآلهة أو الأرواح.

إن الغناء البدائي الذي يولد من طقس بدائي، إنما هو نتاج نشاط مشترك. ففي عالم تتمركز فيه الحياة الاجتماعية في الاحتفالات يلعب الغناء دوراً أساسياً ويستخدم للاتصال بما وراء الطبيعة، تماماً كما يستخدم للتعبير عن الفرح والألم والمؤثرات القوية الأخرى. والغناء الكورالي منه هو الشكل الأكثر قيمة في معظم المجتمعات البدائية. ومع أن بعض موضوعاته يمكن أن تخصص للرجال أو النساء أو الأولاد الندرة من أصحاب الاختصاص، فليس ثمة من حيث المبدأ ما يمنع هذا القطاع أو ذاك من المجتمع من أن يكون له حصة فيه. فهو إلى حد ما صوت الضمير المشترك، والتعبير عما يعانيه في بعض المناسبات مجموع المجتمع أو العناصر الهامة فيه. وليس من سبب يدفعنا إلى الشك بأنه ليس كذلك، وأن كل الذين يشاركون فيه لا يعانون ما يعبر عنه ولا يقبلون ما جاء فيه. ومن البديهي أنه في ذلك كالغناء الحديث، وبخاصة عندما يمارَس عن طواعية. ولكن الغناء البدائي يحتوي على درجة أعلى من المعتقدات المشتركة. فالمغنون، أولاً، صاغهم نمط واحد من الحياة يقتسمون فيه المنافع والاحتياجات. فلا يوجد بينهم تمايز في الطبقات أو المهن أو الثروة، وما يتعلق بواحد منهم ينطبق على الآخرين كلهم. ثم إن كل عضو في هذه الوحدات الاجتماعية البدائية، بسبب مجتمعهم المحدود، يعرف كل الأعضاء الآخرين. وباستثناء بعض الطقوس الدينية ليس ثمة ما يمكن تسميته بالحياة الخاصة أو الانعزال حتى في النشاطات التي تعتبر من الخصوصيات. والبدائي، ثالثاً، يبدو أقل وعياً من المتحضر بطبيعته الشخصية المميزة أو بأفكاره المقتصرة عليه. قد يعاني، بدون شك، من مشاعر شخصية، وقد يكون له أفكار أصيلة، ولكنه لا يهتم اهتماماً واضحاً بالطريقة التي يختلف بها عن أقرانه. وفي معظم المجتمعات يشعر بأن ارتباطه بهم لا ينفصم، سواء عن طريق سلالة أو أصل مشترك، أو عن طريق طوطم واحد، أو عن طريق ارتباط لا يجد له أي تفسير. ومن الطبيعي أن يعبر عن هذا الشعور بالغناء المشترك الذي يبعث فيه النشوة والعظمة ويجعله أقرب إلى حقيقته. ومع أن طبيعته لا تختلف عن طبيعتنا فإنه أكثر وعياً منا بشبهه الحميم بقريبه، والغناء يعبر عن هذا الوعي. وإذا شعر أن من المناسب الاحتفال بحدث ما فإنه لا يشك بأن عليه أن يشارك الآخرين بهذه البهجة، وليس ذلك إلّا لأن هذه المشاركة تحمل إليهم السرور وتؤدي إلى شعور عام بالثقة المتبادلة. وهو لا يعمل على أن يقصر هذه البهجة على طبقة واحدة أو زمرة واحدة، إذ لا وجود لهذه الزمر أو لهذه الطبقات، والقائمون بالاحتفال والمستمعون إليهم يمثّلون ما هو أكثر منهم وأقل منهم في

الوقت نفسه. ماهو أكثر منهم لأنهم مقتنعون بأنهم يتكلمون باسم وحدتهم الاجتماعية كلها، وما هو أقل منهم لأنهم يذيبون عواطفهم الشخصية كأفراد في شعور عام يتقاسمونه مع كل الآخرين. ومثل هذه الصفات تضفي طابعها على الغناء وتفسر بعض الخصوصيات في خَلقه.

والقسم الأهم من الغناء البدائي غناء تقليدي تتناقله الأجيال من جيل إلى جيل، حتى عندما يُنسى سبب وجوده ولا تعود كلماته تُفهم تمام الفهم. ومثل هذه الأغاني تحافظ على مكانة خاصة، ويحافظ عليها عموماً السحرة الشافون أو الشامان أو العجائز الموقرون بسبب مقدرتهم ومعرفتهم. وإنه لمن المستحيل استحالة كاملة أن نحدد الزمن الذي تعود إليه هذه الأغاني، مع أن ثمة أغنية يتكلم فيها لاراجياس أستراليا عن البحر لا بد أنها أُلِّفت قبل أن يتم طرد هؤلاء من الساحل على يد المستعمرين الإنكليز بزمن طويل. ويحدث أحياناً أن يتم تحديد تاريخ هذه الأغاني عن طريق استعمالها لكلمات لا تستعمل الآن إلّا فيها ولكنها في الغالب ليست إلّا بقية من لغة قديمة. ونجد مثل هذه الكلمات في أغاني الداما وأقزام الغابون وأستراليي أرض أرنهيم والآراندا. وهي تضفي أهمية خاصة على الأغنية وتعطيها صفة الحدث المميز. ومع ذلك، ورغم أن هذه الأغاني يمكن أن يصيبها التعديل أو أن تفسد مع الزمان، فلا بد أن تأليفها قد تم فيما مضى على يد أفراد كانت تلك صفتهم. فلا يمكن لأغنية مهما بلغت بدائيتها أن تكون عملاً جماعياً أو تعبيراً عن وعي جماعي. ولا تُغنّى اليوم لدى بعض الشعوب، وبخاصة الآراندا، إلّا أغانٍ تقليدية ضاع في هذه الشعوب فن تأليفها. وتلك دلالة على شيخوخة يمكن أن تكون ناجمة عن الضغوط القوية لنفوذ أجنبي حرض هؤلاء الوطنيين على أن يتمسكوا بكل عناية بتراث جدودهم ويتجنبوا كل إضافة عليه. ولكن أغاني حديثة يتم تأليفها في أماكن أخرى. ورغم أنه يصعب على المغنين البدائيين أن يعرضوا تطورهم المبدع، فإننا نعرف عنهم ما يكفي لنعرف ما يجري.

إن البدائيين يؤلفون أغانيهم دون أن يلجؤوا بطبيعة الحال إلى الكتابة. وإن كان ذلك لا يعني أن هذه الأغاني مرتجلة دائماً لتلبية حاجات اللحظة القائمة. ومن المؤكد أن بعضها هو كذلك، ولدينا بعض الأمثلة عنه. وهذا البعض هو ردود فعل أمام أحداث غير منتظرة ومفاجئة فيعبِّر عن تأثيرها المزعج بهذه الصورة. وبما أن البدائيين كلهم قد اعتادوا منذ طفولتهم أن يغنّوا في كل مناسبة، فليس مما يدهش أن يلجؤوا عفوياً إلى هذا النوع من التعبير دون سابق إنذار. فقد ألّف أسترالي من قبيلة الووروبجيري أغنية وهو ذاهب في زورقه إلى احتفال طقسي. وقد أعلن بنفسه أن الفكرة واتته «ليس أثناء نومه كما هو الحال عند البعض، وإنما في زورقه الذي تؤرجحه الأمواج التي تمور من حوله». وكانت أغنيته تصف هذه الحالة:

لقد دفعني وهزني.
الريح الذي يعصف بكل قوة فوق البحر الواسع.
لقد هزني بعنف، وضربني بقسوة، وهزني.
قذف بي في الهواء، وهزني.

فالأغنية هي رد فعل مباشر على مغامرة مثيرة. وقد تشكلت في ذهن مؤلفها، ليس بسبب الخطر الذي تعرض له فحسب، وإنما لأنه نشأ على الغناء فلجأ إليه بشكل طبيعي. وحدث شيء على الشاكلة نفسها لامرأة من أقزام الإيتوريس عندما دخلت كوخها فاكتشفت أن ابنها قد اختفى، فارتجلت على الفور الرباعية التالية:

ميفيمانزا، ميفيمانزا.
ماذا فعلت لك إذن؟.
عُد لكي أتمكن
من أن أهزّ مرة أخرى أرجوحتك الصغيرة.

فهي تعبر عن تأثر خاص بها وتضع ملاحظتها الشخصية في غنائها. وفي بضع الكلمات هذه تعبر عن قلقها تجاه خسارة غير متوقعة، وعن الانطباع الذي يعذبها من أن يكون الأمر بسبب خطأ منها. وقوة قلقها نفسها هي التي تدفعها للغناء، وكلماتها تستمد قوتها من قلقها ومن خوفها. وقيامها بالغناء لا يجلب لها العزاء فحسب، وإنما هو يُعلم الجيران بما حدث حتى يتمكنوا من القيام بنجدتها. وبعقلية مختلفة ولكن بإلحاح مشابه يصف أحد الأسكيمو حادثاً جرى له أثناء الصيد، ولا يبدو وصفه أقل شخصية مما سبق:

لقد شعرت بالرغبة في الضحك لأنني كسرت زحافتي،
لأن عارضتيها كسرتا، شعرت بالرغبة في الضحك.
فهنا، في تالافيوياك، اصطدمت بالجليد المحدودب ووقعت.
لقد أعطاني ذلك الرغبة في الضحك، ولكن لم يكن ثمة ما يضحك.

فالمغني يعرض انطباعاته بدقة عن الحالة السخيفة التي حدثت، ولكنه لا يجد في قرارة نفسه أن الحالة مضحكة. فمثل هذه الأغاني هي «أشعار مسرحية»* بحسب تعبير بول فاليري، تثير فينا

---

* هذه العبارة وردت بالفرنسية في الأصل الإنكليزي.

انطباعاً فورياً كما أثارته تماماً لدى مؤلفيها عندما طرأت على خواطرهم، وترينا بأية قوة يمكن للمرء أن يحس بانطباع ما وكيف يرغب بالتعبير عنه.

ولكن مما لا شك فيه أن هذه الأغاني كلها لم تؤلف على المنوال نفسه. فثمة من يدعي أن الوطنيين الأندامانيين يجعلونها تنضج في نفوسهم حتى يشعروا بأنها أصبحت صالحة للإنتاج في اللحظة المناسبة. ومع أن هذه الأغاني قصيرة دائماً فإن تحضيرها قد يتطلب أياماً، يفكر المغني خلالها بما يجب أن تحتوي عليه، وما لا يجب، ضمن صيغة تشكل صنعتها المحكمة في حد ذاتها مشكلة بالغة الصعوبة. فالأغاني الطويلة من أغاني الجانغاوول* في أرض أرنهيم لا بد أنها تطلبت عناية فائقة في تأليفها ولم تكن حتماً من صنع شاعر غنائي وحيد. فهي ليست أطول من المعتاد فحسب، وإنما هي تعالج مواضيع مقدسة لا ينبغي الاقتراب منها إلّا بحذر بعد أن تولى ما تستحقه من عناية، كما أنها تستلزم وقتاً للتأكد تماماً من أن كل جزء فيها تمت معالجته بالطريقة المناسبة. ونحن نجد في الجُمل القليلة التالية التي قالها لكنود راسموسين واحد من الأسكيمو يدعى أوربينغاليك، يحمل صفة الصياد كما يحمل صفة مؤلف الأغاني، نجد في هذه الجمل أفضل تعريف للتأليف البدائي الذي يتطلب، فيما تعارفنا عليه من أسلوب، قدراً من الإلهام مساوياً لما يتطلبه من فن، ويجبر المغني أن يستخلص أفضل النتائج مما تقدمه المصادفة له من عناصر.

«إن الأغاني هي أفكار تنبعث عن الإلهام عندما تنضجها القوى الكبرى وتصبح اللغة العادية غير كافية للتعبير عنها. فتندفع كقطعة من جليد طاف يدفعها التيار هنا وهناك. فأفكاركم إنما تتحكم فيها قوة متحركة عندما تحسون بالفرح أو الخوف أو الحزن. وقد يحدث أن تستغرقكم أفكاركم كأنها السيل الجارف فتجعلكم تتنفسون وأنتم تلهثون وقلوبكم تتسارع منها الضربات. شيء أشبه بالهدوء بعد العاصفة يمسك بالشاعر في حالة من حالات الاندماج. عندئذٍ نشعر نحن الذين نعتقد بأننا عاديون صغار، بأننا أصغر من ذلك أيضاً. وقد نخاف أن نستعمل الكلمات، ولكن الكلمات التي نبحث عنها تأتي إلينا من نفسها. وعندما تنبعث الكلمات التي تلزمنا من تلقاء ذاتها، عندها نكون قد ألفنا أغنية جديدة».

ذلك وصف صادق يثير الإعجاب، دقيق وماهر وذو سياق مبدع، قدمه لنا شاعر يعرف كيف يجري الأمر في ثنايا نفسه. فما وراء الوعي هو الذي ينتقي الكلمات حتى تنبثق هذه إلى حيّز

* الجانغاوول هم الأجداد الأسطوريون لأستراليي أرض أرنهيم.

ــ المترجم ــ

الوعي وتبدو قريبة منه . فأورينفاليك يعرف مهنته ، ويستطيع أن يسمح لنفسه بأن يلجأ إلى هذه الطريقة من التأليف ، ولكنه موهوب هبة لا يشاركه بها بقية المغنين من الأسكيمو الذين لا يتفقون معه على الطريقة التي تتم بها ولادة الأغنية . فبعضهم يذهبون إلى القول بأنه لا يكفي أن ننتظر الكلمات حتى تأتي من تلقاء نفسها لتتألف منها أغنية . فمهما كانت القوة التي تنبعث فيها من أعماق الشاعر ، أو حتى من الأحلام ، أو كانت تمليها الأرواح ، فلا بد أن توضع بعد ذلك في نظام ، وأن تهذب ، وأن تجعل قابلة لتقديمها للناس إذا كنا لا نريد القيام بعمل هزيل . وهذا تماماً ما عبر عنه بلوفكاك في أغنية من تأليفه عبر فيها بتواضع عن شكوكه بأن ما أنجزه من عمل قد وصل إلى مستوى ما تمناه :

أفايادجا
أعرف ما أريد أن أضعه في كلمات
ولكن ذلك لا يأتي كما ينبغي
وهو لا يساوي عناء الإصغاء إليه .
أريد شيئاً قد حسن ترتيبه
أفايادجا
أريد شيئاً يستحق الاستماع إليه
أن نجمع كل ذلك بسرعة
فذلك صعب في أغلب الأحيان
لا شك أنني لم أؤلف إلّا غناء أخرق
أفايادجا .

هذا الذوق الفني ، وهذه المعرفة « للمهنة » ، هما اللذان يعطيان للغناء البدائي قوته وتماسكه . والانفعالات المتنوعة التي توحي به ، وغالباً ما تكون عنيفة ، لا بد أن تخضع لنظام معين ، وأن تلتزم بأن تتقيد بمثال معين من حيث الشكل ومن حيث الإيقاع . ولا شك أن ذلك يمكن أن يتحقق غالباً بسبب الحاجة إلى تجميع كلمات جديدة من أجل لحن أو رقصة أو احتفال ، ولكننا يمكن أن نجده أيضاً خارج هذه الحاجات عندما لا يسعى القائم بذلك إلى أن يحاول ما يعتقده مسراً لرفاقه بأن يثير فيهم الرغبة لسماع أغنيته . ذلك لأنه يجب على ما يقدمه لهم من غناء أن يستطيع الوصول إلى قلوبهم ، وأن يتمكنوا من فهمه وأن يشاركوا فيه . فإذا نجح في ذلك في أغنيته ستنتقل من شفة إلى شفة حتى يمكن أن تصل ــ كما يحدث في أستراليا ــ لأن يتبناها شعب يتكلم لغة أخرى ولا يعرف

معنى ما تتضمنه من كلمات . فالغناء البدائي هو شكل من الفن أصيل بسبب الجهود التي يتطلبها تأليفه والاحترام الذي يثيره في مؤلفه نفسه ، ذلك المؤلف الذي يتكلم — رغم اهتمامه بمن يستمعون إليه أو برفاقه — عن تجربة خاصة به ، تجربة عاناها بنفسه . وهو عندما يفعل ذلك ، فإنه يغني فولكلور شعبه الذي هو مدين في ذلك إليه . ولقد كان بلوفكاك بذهنه الحاد المبدع المعادل لمهارته في التعبير بالكلمات ، واعياً كل الوعي لصعوبات التأليف ، فصور لنا بكل وضوح تلك الجهود التي يبذلها لكي يقوم بتأليف أغنية كما وصف لنا الصعوبات التي يجب أن يتغلب عليها لتحقيق هذه الغاية :

إنني أسأل نفسي
عن الأغنية التي أريد أن أغنيها
الأغنية التي أريد تأليفها
أسأل نفسي ، لماذا لا تأتي إلي .
كان ذلك في سيوراك ، في ثقب لصيد الأسماك في الجليد
ما كدت أحس بسمكة صغيرة من الترويت في نهاية صنارتي
حتى أفلتت
فبقيت هناك أتململ
لـمَ يصعب ذلك إلى هذا الحد ، سألت نفسي؟.
وعندما كان يأتي الصيف وتنفتح المياه
عند ذلك يكون الحصول على الأسماك أصعب ما يكون
أنا لست ماهراً في الصيد ! .

وليس ذكر الصيد هنا ، في موضوع الغناء ، إلّا لأنه يشبهه ، لأن المؤلف يعتقد أنهما مظهران لنشاط من النوع نفسه ، نشاط يتطلب المهارة والممارسة ، ويؤدي غالباً إلى خيبات أمل . فبلوفكاك يحاول أن يصل إلى أغنيته كما يصطاد سمكة من الترويت تفلت منه عندما يعتقد أنه نالها . ومثل هذا النجاح مشكوك فيه عندما يكون ثمة هدف معين يُسعى إليه . وهو أكثر خداعاً عندما يجعل هذا الهدفَ هو البحر الواسع ، أو كلَ المواضيع الأخرى التي يمكن أن تخطر على بال المغنّي . وفي أغنية أخرى يطبق بلوفكاك الطريقة نفسها ليفهمنا كيف أنه عند قيامه بالتأليف يكون عاجزاً عن إدراك هدفه :

إن من الممتع جداً أن أؤلف
أغنية صغيرة
آفايا
ولكنني أفعل ذلك على الغالب بصورة سيئة جداً، آفايا!
إن من الممتع جداً أن أذهب إلى الصيد
ولكنني قلّما تألّقت كما يتألق مشعل ينير
فوق الجليد، آفايا!
إن من الممتع أن أرى نفسي وقد حققت أمنياتي
ولكنها تفر مني كلها
فما أصعب كل شيء إذن، آفايا!

فبلوفكاك لم يكن يمتلك كلمات مجردة ليصف «مسألة الإبداع»، ولكن تشبيهها بالصيد صحيح، ويعبّر تماماً عن هذا المزيج من الطموح والحرمان اللذين يختزنهما المبدع في عقله. ولا يمكن لأحد أن يعبّر عن نفسه بهذه الطريقة إذا لم يكن لديه اليقين الراسخ بأن تأليف الأغاني مهمة دقيقة تتطلب من المهارة بقدر ما تتطلب من الحظ.

هذه الأمثلة ترينا أن الأسكيمو قادرون تماماً على إدراك مسألة غامضة كمسألة التأليف الشعري التي لهم فيها نظرياتهم الخاصة بهم والمقبولة تماماً في نظرنا. ولم تقدم لنا سائر الشعوب الأخرى البدائية مثل هذه الدلائل الكاشفة مما يجعلنا على حق في أن نعتقد أن فن الشعر كان أكثر إثارة لانتباه الأسكيمو مما كان لدى الشعوب الأخرى. ورغم أن شعوباً أخرى تتباهى بمواهب التأليف فإنهم يميلون ــ أكثر مما يفعل أوربينغاليك وبلوفكاك ــ لأن ينسبوا أغانيهم في أغلب الأحيان إلى جدود ظهروا لهم في الأحلام. ومع أنه يبقى أمامهم الكثير ليفعلوه بعد ذلك، فإن نظرتهم تعطي أهمية كبرى للمصادر الغامضة، وليس تلك هي الحال عند الأسكيمو. ونجد مثل ذلك عند السيلكنام الذين يسكنون مقابل الأسكيمو على الطرف الآخر من الكرة الأرضية، فهنا مثال يسترعي الانتباه. شاف، أوكزون XON اسمه تينينيسك، يتوسل إلى روحه أن يأتي لمساعدته. وقد يستغرق حدوثُ ذلك وقتاً طويلاً يلجأ الشافي خلاله إلى ترديد لحن يُظنَ أنه من بنات أفكاره، لازمة من الأصوات الخالية من المعنى، مثل لولولولو ... هوايوايوايوا ... يبي يبي يبي. وبعد وقت ما يعلن أنه قد أنجز ما يخصه، وأن روحه هي التي ستأتي لتنوب عنه. وعند ذلك يغنّي مجموعة من الجمل مفهومة تماماً ولكن ليس لأي منها ــ في المثال الوحيد الذي بين أيدينا ــ أية علاقة بالأخرى ما عدا

لمحات خاطفة عن بعض الشخصيات الهامة في ميثولوجيا السيلكنام. ويتكلم تينينيسك مرة بعد أخرى عن كران الذي هو ابن الشمس ويملك جزءاً من قدراتها، وعن الهوينز، أي الأجداد الذين ناموا فجلبوا بفعلتهم هذه الموت إلى العالم. وعن كوانييب، والد هذا الشعب، وعن الكاسكيلز المرعبين أكلة لحوم البشر الذين كانوا أعداء السيلكنام، وعن كارنم، وهو ماهية ليست في مستوى الشخصيات الأخرى، إذ أنه القدرة التي يمتلكها الشافون* على إلحاق الأذى بالآخرين، ويُمثل هنا على أنه كائن من كائنات ما وراء الطبيعة:

كل أجدادنا كانوا قادرين
أحدهم كان ساحراً عجائبياً كبيراً
كران كان أقواهم
ونحن الآخرون، أبناء الجنوب، نعرف
كيف جرت الأمور فيما مضى من الزمان
هذه الأرض، أرض السيلكنام
كان يحتلها الهوينهز من قبل
لقد أتى كوانييب من الشمال
دافعاً أمامه أبداً قطيعاً من الغواناكو
وكانت كارنم امرأة خبيثة
وقد قام سحرتنا بارتكاب كثير من الأعمال الحقيرة.
وعندما وضعوا أنفسهم في خدمة كارنم
بسبب خطأ السحرة قُتل كثير من السيلكنام.

هذه الكلمات توحي تماماً بأنها قيلت في حالة من حالات نوم مغناطيسي على لسان رجل خضع عفوياً لمثل هذا التنويم، فندَّت عنه بعض مقاطع غنائية عبّر بها بجمل قصيرة غير مزخرفة تبعاً للطريقة التي يستعملها الشُفاة. وما ذكرناه سابقاً يكاد يكون شعراً. حقاً إنه ليس عملاً فنياً، ولكنه يرينا ما يمكن أن يحدث عندما يدع المؤلف نظام التأليف الواعي. فتينينيسك كان يعتقد أن روحه هي التي كانت تتكلم على لسانه، وأنه في حالة الغيبوبة التي كان عليها لم يكن بمقدوره أن

* الشافون أو الشُفاة، جمع شاف، وهو الطبيب الساحر في المجتمعات البدائية.
ـ المترجم ـ

يهذب كلامه حتى ولو كان يتمنى ذلك. والقدرة التي تمتلكها هذه الكلمات تأتي من كونها صادرة من كينونته الداخلية وتصوُّرُ الحزنَ الذي يشعر به عندما كان يرى العالم، الذي هو عالمه، يزول ويتلاشى، شأنه في ذلك شأن السيلكنام الآخرين. ومع ذلك، ومع أن بإمكاننا أن نعتقد بأن هذه الحالة كثيراً ما تحدث، فإنها في حقيقة الأمر استثنائية إلى حد كبير. فالشعور الباطني يلعب دوراً هاماً في الغناء البدائي، ونادراً ما تخلى عنه المنشد البدائي تخلياً تاماً، ولكن هذا المنشد يتمتع بما فيه الكفاية بروح الفنان لكي يعرف أن عليه أن يهذب كلماته ويزنها حسب أسلوب مناسب ومبادئ مناسبة.

وكما هو الأمر في كل الشعر السماعي، فإن وجود صيغ أو جمل جاهزة الصنع، يُسمح للشاعر بل يُتطلب منه أن يلجأ إليها، يساعد الشاعر أثناء التأليف عندما يكون جاداً به معنياً بأمره. وهم يقبلون بهذه الجمل وهذه الصيغ بكل احترام لأنها نتاج تجربة الزمان الذي أثبت قيمتها، ومع أنها لا تلبي كل الحاجات ولا تحل كل الصعوبات فهي مفيدة بدون شك لمعالجة بعض المواضيع كثيرة الوقوع. وهكذا عندما يتوجه البوشمان إلى الهلال الجديد فإنهم يكلمونه دائماً بالطريقة نفسها:

أنت، أيها الهلال الذي يبزغ في الأعلى

وعندما يبكي الداما موتاهم يعبّرون عن مشاعرهم بالحزن بقولهم:

متى ستنهض؟

ويخاطب أحد الأسكيمو روحه الأليف بهذه العبارات:

أيها الولد الصغير الذي يشبه تونيك

أو عندما يتلفظ بكلمات سحرية تتعلق بولد أو بكلب، فإن جملته تعبر عن العمر الغض للمقصود بالغناء:

أنظر إلى قلبه
الذي له طعم الجرادة الشهية
الذي له حقاً طعم الجرادة الشهية.

قد يكون من المؤكد أن مثل هذه الصيغ لاتفعل أكثر من أن تعبر عن موضوع عادي يسمح للمغني بأن يتصرف به على هواه، ولكن حتى لو كان الأمر كذلك، فإن هذه الصيغ

تساعده بأن تهيئ له النغمة التي ينبغي أن يحافظ عليها وتحدد نوع الغناء الذي ينبغي عليه أن يغنيه. وقد استُعمل ذلك استعمالاً واسعاً في قصائد جانغاوول الشعرية في أرض أرنهيم. فهنا ترتبط الكلمات بطقوس طويلة معقدة تضفي عليها رنيناً خاصاً، كما أن ترددها له هو الآخر قيمة طقسية. ولكنها تتقدم أيضاً لمساعدة المؤلف في مهمته الصعبة في أن يتصور تتابعاً لمشاهد تجري فيها أحداث من النوع نفسه. وعند ذلك تتكرر الأشعار نفسها مرة بعد أخرى مع لا شيء يذكر من التغيير في الكلمات: الأجداد الأسطوريون يهزون أردافهم وأوراكهم وهم يجدفون في زوارقهم. احترق ريش الببغاوات الأحمر بأشعة الشمس الغاربة. غابت هذه الشمس وراء الميلينجيمبي. انبثق الماء من الأرض مزبداً وهو يغلي. في الأشجار تطلق الثعالب الطائرة صراخها. الشمس ترمي نبالها على الكثير من الشعارات المقدسة... فالمغني يجد أنه يستطيع دائماً أن يلجأ إلى مثل هذه «الكليشيهات» عندما يقوم بمهمة التأليف. وهو يعرف ماذا يُنتظر منه، وهذه التزيينات تسمح له بأن يُسلم نفسه إلى ابتكارات من قريحته يضفيها على الأشعار التقليدية.

وما إن تؤلف أغنية ما حتى يقوم المؤلف بنشرها وتعليمها لمن حوله. وعندما يتعلق الأمر بموضوعات دينية فإن القسم الرئيسي منها يخضع عموماً لرقابة المسنين الذين هم حراس على التقاليد ويعرفون كيف ينشرون علمهم من حولهم. أما الأغاني الدنيوية فلا تستطيع أن تدعي لنفسها مثل هذه الأهمية، وإن كان ذلك لا يشكل عائقاً أمام انتشارها. والطريقة التي يتصرف بها الوطنيون في أندامان ستعطينا فكرة عن واحدة من الوسائل المستعملة. فعندما يقوم رجل بتأليف أغنية قصيرة من ثلاثة إلى خمسة أشعار، ويعتقد أن اللحظة المناسبة قد أزفت، يبدأ بإنشادها أمام خلّانه ويكرر منها الأشعار الأخيرة التي يرددها الجميع بعده طالما حلا له ذلك. وعندئذٍ يصبح من الممكن أن يكرر الغناء برمته وراء مؤلفه سواء منذ المرة الأولى أو في مرات لاحقة. وثمة مثال بسيط يحدثنا عن صيد سلحفاة ويحدد اللحظة المناسبة التي يستطيع فيها الصياد ورفيقه ــ المكلف بأن يتقدم بزورقه لمساعدته ــ أن يبلغا الرصيف الذي تبحث السلحفاة عن غذائها فيه. وعند ذلك تحل اللحظة النابضة من مشروعهما، ويقوم المؤلف بتركيز كلماته على هذا المشهد:

ها هو ذا المكان الصالح: فتلك هي صخورها
فوقفت أنا أيضاً.
ها هو ذا المكان الصالح: فتلك هي صخورها
وجعلني أتقدم ببطء لمساعدته
وجعلني أتقدم ببطء لمساعدته.

هذا المثال نموذجي من عدة وجوه. فالمؤلف هو المنشد الرئيسي فيه، وهو في الوقت نفسه الذي يلعب الدور الأول في القضية. وهو الذي يردد الكلمات الرئيسية، بينما تردد بقية فرقته البيت الأخير من الشعر كلازمة. وتلك هي الطريقة التي يتم فيها الغناء البدائي بوجه عام. فالمنشد هو المسؤول عن مجموع الكلام أو عن معظمه، بينما يرافقه الآخرون وفق إشارات إيقاعية. وقد يرقص أحياناً ولكن ليس دائماً. وفي أغاني الرقص عند الأسكيمو يقوم رجل أو رجلان بالغناء بينما تقوم بقية الجماعة بالرقص. وفي أغاني المآتم لدى الأوهالاييز في غاليا الجديدة الجنوبية يقوم رجل بمفرده بإنشاء الأغنية المأساوية، ويصاحبه بين حين وآخر نحيب النائحات. ويفسر الدور الذي يلعبه المنشد بضرورة وجود من يعرف الكلمات بشكل دقيق، ولكن هذا الدور قد يكون ناجماً أيضاً عن الطريقة التي أوصل بها المؤلف أغنيته للآخرين وسمح لهم بأن يشاركوا فيها. فلأنه قام بتعليمها على هذه الطريقة أو تلك، سيتم على هذه الطريقة غناؤها بعد ذلك. وحتى لو لم يكن المنشد هو نفسه الذي ألف الكلمات ولا يقوم إلّا بترددها، فإنه هو الذي يلعب الدور الأساسي المخصص أصلاً للمؤلف.

هذه الطريقة في التأليف تفسر أيضاً عنصراً من عناصر الغناء البدائي، ليس قاصراً على هذا النوع من الغناء وإنما له قصة طويلة في كثير من المواضيع الأخرى، هذا العنصر هو اللازمة. واللازمة في الأصل هي ذلك الجزء من الأغنية الذي يخصصه المؤلف كي يردده بقية المشاركين فيها. ويجب أن تكون له فائدة خاصة إلى حد ما كأن يكون مكثفاً لموضوع الأغنية. وفي المثال المأخوذ من جزر أندامان تقوم هذه اللازمة بلفت الانتباه إلى نقطة رئيسية في صيد السلحفاة هي تلك اللحظة التي يصل فيها الصياد إلى الرصيف ويحاذر من أن يخيف فريسته، ويقدم النوتي مساعدته له، من أجل ذلك، بكل هدوء. والكلمات التي يلقيها المغني إفرادياً ليست إلّا استهلالاً للازمة واستدعاءً قوياً لها، وليس لها من غرض إلّا لفت الانتباه والتهيئة لهذه اللازمة المذكورة. وليس من الضروري أن توضع اللازمة في نهاية الفقرة من الشعر، بل يمكن أن تأتي في بدايتها فتعطي طَعماً مسبقاً لما يمكن أن تكون طبيعة الأغنية ثم تعود ليتم تكرارها في النهاية. ونجد مثل هذه اللازمات في كل فولكلورات العالم، وتكاد تكون مقبولة في كل الأشكال الشعرية حتى ولو لم يعد أحد يذكر إلّا بغموض أن مهمتها الأصلية تكمن في أن تدفع الآخرين إلى المساهمة في غناء ألفه شخص واحد وفيه يقوم هذا الشخص بالدور الرئيسي. وهي تظهر الصفة الجماعية للشعر، كما أنها جزء متمم في إنشاده الجماعي. ولذلك فهي دارجة حتى في الأشكال المتطورة نسبياً من أمثال البالادا الريفية والبالّاد الإنكليزية اللتين هما في الواقع أغانٍ راقصة يتوقع المنشدون فيهما أن يلعبوا دوراً أكثر أهمية من دور الراقص البسيط دون أن يساهموا فى إلقاء كامل الغناء.

واللازمة الأصلية التي نجدها في أغاني الأندمانيين لها ما يوازيها في المناطق الأخرى من الأرض، حتى في تاسمانيا، ولكنها يمكن أن تتوسع بسهولة متخذة صفة أكثر تعقيداً. فبدلاً من مقطع واحد له لازمة متكررة، يمكن أن يضم الغناء مقاطع متعددة بين كل منها تقع اللازمة نفسها. وثمة مثال بسيط على ذلك تقدمة لنا أغنية راقصة من أغاني الأسكيمو في كوبرمين يقوم المنشد فيها بإنشاد المقاطع بينما يقوم الراقصون بترداد اللازمة:

إنه يشـدّه دائماً ودائماً يصـوّبه
القوس الكبير، دائماً يصـوّبه

يشده دائماً
يشده دائماً
(اللازمة)

كما لو أنه ينتقي كلماته من أجل أغنية

القوس الكبير، دائماً يصـوّبه
يشده دائماً
يشده دائماً
يشده دائماً وهو يمشي
في الصيف، وهو يمشي
يشده دائماً
يشده دائماً
ويسهل عليه جداً اصطياد كبار الطيور
بينما هو يمشي حاملاً متاعه
يشده دائماً
يشده دائماً

فالفكرة الرئيسية هي قوس الصياد الذي يذكره المقطع تحت زوايا قليلة الاختلاف، تتمسك اللازمة بصيغة واحدة مذكورة هي الأخرى في المقطع. والمنشد الذي يمثل استعمال القوس بحركات متنوعة يقدم الفكرة لرفاقه الذين يقومون بالرقص خلال ذلك. فهنا توجد فكرة رئيسية لا يبتعد عنها مجموع الشعر إلّا قليلاً.

هذا الفن يمكن أن يتطور كثيراً ويمكن أن يؤلف فيه. ويمكن للازمة بطبيعة الحال أن تكون أقل أهمية كلما أخذت المقاطع قدراً أكبر من الاهتمام والاتساع. وكلما كانت المناسبة هامة تطلبت من المغني أن يتوسع في موضوعه بينما لا يقدم له مصاحبوه في هذه الحالة إلّا القليل من المساعدة. فعند أقزام الغابون يشكل صيد الفيلة أحد النشاطات الرئيسية، فهو مغامرة على أعلى درجة من الخطورة وتتطلب إعداداً دقيقاً من الناحيتين المادية والمعنوية. فمن المناسب فيها أن يتم التوسل إلى آلهة الغابة، كما أن الفيل لا بد أن يكون هدفاً لتعاويذ سحرية تجعله يقع في حبال الصيادين. كما أن الأقزام، قبل الذهاب إلى الصيد، يقومون بغناء أغنية ذات أهمية بدافع من شعورهم بأنها تعبر عن خطورة الحالة وعن معرفتهم الكاملة بما ينتظرهم:

على الغابة التي تبكي، وتحت ريح المساء
نام الليل الحالك السواد جذلاً
وفي السماء، هربت النجوم وهي ترتعش
والحباحب التي تلمع، غامت وانطفأت
وفي الأعلى، أصبح القمر مظلماً وانطفأ نوره الأبيض
وتاهت الأرواح
يا صائد الفيل، خذ قوسك!
يا صائد الفيل، خذ قوسك!

في الغابة الخائفة، نامت الشجرة وماتت الأوراق
وأغلقت القرود عيونها وهي متعلقة بأعالي الأغصان
وانسابت الظباء بخطى خرساء
وهي تأكل العشب الطري وتنصب آذانها المرهفة
ثم ترفع رأسها وتصغي وقد نالها الخوف
وسكت الجندب، محتجزاً أغنيته الحادة
يا صائد الفيل، خذ قوسك!
يا صائد الفيل، خذ قوسك!

في الغابة التي يجلدها المطر الغزير
يمشي الأب الفيل متثاقلاً، باو، باو
غير قلق ولا خائف، واثقاً من قوته

الأب الفيل الذي لا يستطيع شيء أن ينتصر عليه
في الغابة التي يحطمها يقف ويتابع السير
يأكل، ويصأى، ويقلب الأشجار، ويفتش عن أنثاه
أيها الأب الفيل، إننا نسمعك عن بعد
يا صائد الفيل، خذ قوسك !
يا صائد الفيل، خذ قوسك !

في الغابة التي لم يمر بها أحد سواك
قوّ قلبك أيها الصياد، إنسَب، اركض، اقفز وتقدم
فاللحم أمامك، القطعة الكبيرة من اللحم
اللحم الذي يمشي وكأنه تل
اللحم الذي يفرح القلب
اللحم الذي سيشوى فوق موقدك
اللحم الذي ستغرس فيه أسنانك
اللحم الجميل الأحمر، والدم الذي ستشربه وهو حار
يا صائد الفيل، خذ قوسك !
يا صائد الفيل، خذ قوسك !

فالنص الأساسي يغنيه المنشد المنفرد، بينما يردد اللازمة رفاق الصيد. ومع ذلك، ومع أن هذا الغناء يرتبط ارتباطاً حميماً بعملية الصيد، ولم يُنشَد لمجرد التسلية البسيطة كما هو الحال في غناء الرقص عند الأسكيمو، فإن صنعته ــ رغم أنها أكثر توسعاً ــ هي نفسها مبدئياً في كلتا الحالتين. وتعقيده الأكبر لا يتعلق بالمبدأ، ولكنه يأتي من إضفاء الأهمية على عمل ما. فالموضوع المركزي هو صيد الفيل وكل ما يتضمنه هذا الصيد، وتقدم له اللازمة مساعدتها المادية بإنذارها الصيادين لأن يتهيؤوا لما ينتظرهم من صعوبات.

فالأغاني ذات اللازمة تأتي من الرغبة في إشراك الغناء الفردي مع المصلحة المشتركة للجماعة. وهذا هو بدون شك السبب في أهميتها. فهي تسمح للمؤلف بأن يطلق العنان لإلهامه كما يسمح بذلك لمرافقيه الذين لا يذهب ما يفعله إلى أبعد من التعبير عن مشاعرهم المتطابقة مع مشاعره. ولكن هذه الأغاني لا تستبعد وجود أغان كورالية حقيقية يتم إنشادها بدون مساعدة من منشد رئيسي، وعلى يد مجموعة من المغنين تباشر مهمة مشتركة. ومن بين الآثار النادرة التي خلفتها

أغاني التاسمانيين توجد أغنية لا شك أن من هام بترجمتها والتعريف بها لأول مرة قد أعطى أسماء للأماكن يمكن أن تكون محل الاعتراض، ولكن ترجمته في مجموعها كانت ترجمة دقيقة بدون شك. وهذه الأغنية تتعلق بالصيد، وتغنيها النساء، وهي مليئة بالتفاصيل المستفيضة الدقيقة:

النساء المتزوجات يصطدن الكُنغُر والولّابي*
والنعامة التي تجري في الغابة
والبوقَر* الذي يجري في الغابة
النعامة الفتية والكنغُر الصغير
الكنغُر الرضيع والبانديكوت*
الكنغر الصغير ـــ الفأر، والكنغر ـــ الفأر الأبيض
الأوبوسوم* الصغير، والأوبوسوم ذا الذيل الحَلَقي.
الأوبوسوم الكبير، والقط ـــ النمر
الأوبوسوم الذي له رأس كلب، والقط الأسود.

فالنص يصف حالة فكرية جماعية تماماً. فقبل المضي إلى الصيد تقوم النساء بتحديد الحيوانات التي يأملن وجودها وصيدها في الغابة. وفي هذه العملية كلهن متساويات، وليس من حاجة لأي شخص أن يقود الغناء أو يقود الصيد. وثمة وعي عام مشترك شبيه بما سبق، مصدره هدف مشترك، يظهر في صلاة للدانا يتلونها في طلب المطر:

يا أبانا، باركنا مرة أخرى
يا أبانا، كافئنا مرة أخرى
علَّ الأرض تعطينا من بصلها
علَّها تعطينا من عنبيات الأو
علَّها تعطينا من الفستق السوداني
علَّ الغيوم ترسل علينا أمطارها مرة أخرى!

في مثل هذه الحالات لا يدعى أي شخص ليلعب دوراً متميزاً، لأن الكلمات من البساطة بحيث يحفظها كل الأعضاء، ولأن لكل منهم مصلحة كبرى في أن ينال النتيجة المرجوة منها. ومع

---

* هذه الأسماء تدل على حيوانات من فصيلة الجرابيات.

ـــ المترجم ـــ

ذلك فإن مثل هذه الأغاني في مجموعها ليست من الأغاني الشائعة. فالمنشد الرئيسي لا بد منه بوجه عام لأن دوره صعب ويلزمه شيء من التدريب لتذكر كلماته وإنجاز الأعمال التي ترافقه. وبدونه يمكن أن يكون الغناء مرفوضاً مع كل النتائج المغضبة التي تترتب على ذلك تجاه الجماعة.

ولم يكتسب الغناء الكورالي صفته المميزة إلّا لأن جماعة قامت بإنشاده وكان لا بد من أن يوافق قدرات كل واحد من أعضائها كما يوافق حاجاته. وليس الأمر كذلك مع الغناء المنفرد الذي يكاد يكون أقل انتشاراً لدى الشعوب البدائية. فمثل هذه الأغاني تظهر عندما يشعر شخص أصابه إلهام فجائي بحاجته لأن يعبّر عما يجيش في خاطره بهذه الطريقة، أو عندما يتطلب حادث ذو صفة شخصية خالصة تأويلاً فردياً. وكثيرة هي المواضيع التي تستدعي ذلك، وتهيجها كلها تقريباً مشاعر لا يمكن أن تعبّر عن نفسها إلّا بالكلمات المغنّاة. مشاعر ذات سمة عائلية خالصة بما فيها من حب وكره، ومن خطوط تساعد أو تعارض، أو هي تتعلق بتعليم الصغار، أو بالقصص التربوية التي يجب أن تقدم لهم، أو تتعلق بالأحداث والعوارض التي يصادفها الرجال والنساء في المجتمعات البدائية من خلال معاناتهم اليومية. وكل هذه الأغاني تحتوي هي الأخرى على مجموعة من الجمل المصاغة مسبقاً والتي تصلح لكل مناسبة، ولكنها أقل تماسكاً بكثير مما هي في الأغاني الكورالية. وهي تقتصر عموماً على بضعة سطور، كما هي الحال في هذا الغناء المأتمي عن فتاة صغيرة ماتت وصلنا من الداما:

ابنة زوجي ماتت
انهضي كي أتمكن من أن أقدم لك ثديي
فالحليب يكاد الآن يجف
يا ابنة داوزب، يا ابنتي
انهضي حتى أتمكن من أن أضمك إلى صدري.

أو رُقية الحب السيمانغية هذه التي ترافق طقساً سحرياً يراق فيه الزيت:

انظري، انظري، يا رفيقتي
عندما ينسكب هذا الزيت قطرة قطرة
تعالي وحدك
اقتربي مني
وذوبي بحبي
كما يذوب هذا الزيت منتشراً نحو السماء.

يضاف إلى ذلك أن الأغاني الإفرادية ليس لها أيضاً شكل محدد تمام التحديد. وحتى لو كانت مهمة فإنها تميل لئلا تنقسم إلى فقرات منفصلة تماماً كما هي الحال في الأغاني الكورالية. ولا تكمن فائدتها في شكلها بقدر ما تكمن في محتواها، وهذا ما سنتكلم عنه في مستقبل الحديث.

ويمكننا، دون أن نتجاوز الحدود، أن نقسم الغناء البدائي إلى غناء ديني وغناء دنيوي. يتجه الأول إلى الآلهة والأرواح ويلتزم بأن يحقق هدفاً سامياً من مجرد التغني به. أما الثاني فيعالج مشاكل إنسانية ولا يتطلع إلى ما هو أكثر من ذلك سمواً. ومما لا شك فيه أن النوعين يتداخلان أحدهما في الآخر حتى ليصبح من غير السهل دائماً أن نقول إلى أي تصنيف منهما ينتسب غناء محدد. مثال ذلك أن بعض الأغاني التي لا يبدو أنها أُلفت إلّا لمجرد الرغبة بالوصف، تتكشف عن كونها رُقى وتعاويذ هدفها أن تؤمن للمغنين امتلاك ما يرغبون فيه. بينما ثمة أغان أخرى تبدو في مظهرها ذات طبيعة صوفية بينما هي لا تهدف في الحقيقة إلّا لإعطاء خلفية سحرية للحياة الطبيعية. ومع ذلك فإن التمييز بينهما هو مسألة أساسية لأنه يوضح بعض الجوانب التي تبدو بدونها متعذرة على الفهم. ومن الممكن أن نجد مثل ذلك في البلاد المتمدنة، كما يمكن أن نجده حتى في أيامنا هذه: فالتراتيل والتسابيح الدينية، أليس هدفها أن تؤثر على القدرة الإلهية ؟. ولكن التمييز مع ذلك ليس واضحاً كل الوضوح وبديهياً كل البداهة إلّا عند الشعوب البدائية. قد يحدث أن التراتيل إنما أُلفت لمجرد الرغبة في تهذيب موهبة شعرية أو للتعبير عن شعور حميم، وهي لا تشكل، على كل حال، إلّا جزءاً صغيراً جداً من الإبداع الشعري المعاصر. والواقع أننا نميل لئلا نرى إلّا هدفاً واحداً في كل عمل شعري، هو أن يقدم الفرصة لترتيب الكلمات وفق طريقة معينة. ولم يكن ذلك ما يراه البدائيون فيه، ولا بد لنا من أن نحترس من هذا الظن عندما ندرس الشعر البدائي.

هدف الأغاني الدينية، قبل كل شيء، أن تقيم اتصالاً مع القوى الخارقة وأن تؤثر فيها بالطريقة التي يتمناها المغني. وهي تعتمد على أساس من المعتقدات المقبولة وتستخدم مسلّماتها تمارس تأثيرها. فالبدائي محاط بقوى هو عاجز عن السيطرة عليها كما هو عاجز عن فهمها. وهو يأمل بأن يكون له شيء من التأثير عليها إذا وجد الكلمات اللازمة لذلك. وهذا ينطبق على مشاكل الصيد كما ينطبق على الزمان، على الولادة كما على الموت، على المراهقة كما على الزواج، على نمو الأشجار والنباتات كما على صيد الحيوانات والحصول على الماء. ومع أننا نجد ــ لدى دراستنا لهذا البدائي ــ أنه اكتسب معرفة هامة ودقيقة عن عالم الطبيعة من خلال بحثه عن الغذاء، فإنه لم يصل إلى أن يفهم كيف يعمل، فلجأ إلى السحر ليؤمن لنفسه ما يرغب فيه. والسحر في شكله الأساسي يهدف إلى الوصول للنتيجة المتوخاة عن طريق وسائل غريبة على كل برهان علمي، ولكنهم يؤمنون

بأنها صالحة للتأثير على القوى المسيطرة على الأحداث. والأغاني التي هي من هذا القبيل ربما كانت بين أكثر الأغاني بدائية مما عرفناه. ومع أن من الطبيعي أن يقوم رجل بغناء ما يحس به دون أن ينتظر نتيجة من أغنيته أكثر من الترويح عن نفسه والتمتع بلذة الغناء، فإن من المؤكد أن ذلك ليس مما لا بد منه لوجوده، ذلك لأنه يملك وسائل أخرى ليعبّر عن نفسه أو ليتسلى. ولكن الأمر يتعلق بممارسة نفوذ على اللامرئي. ويلزمه من أجل ذلك طرائق خاصة، ومما لا مراء فيه أن الغناء واحدة منها، وهو أكثر جدوى من الإشارات البسيطة، لأنه يعبّر عن نيته بشكل أفضل، ويقيم علاقة مع الآلهة والأرواح عن طريق أكثر ضماناً هو طريق الكلمات.

والصفة الأكثر بدائية لمثل هذا الغناء يمكن أن تلاحَظ من جهة أخرى في البساطة والاقتضاب الكبيرين في النماذج التي وقعت بين أيدينا منه والتي تعود إلى فجر الشعر نفسه ولم تتخلص بعد تماماً من أن تكون مجرد محاكاة غير مصحوبة بكلمات.

والأغراض المختلفة للغناء المقدس هي التي تحدد الشكل التي يجب أن ينفّذ فيه هذا الغناء. فقد يكون له علاقة بأعمال شبه يومية كالصيد، أو بأحداث أقل من ذلك شيوعاً كالزواج والولادة والموت. كما يمكنه أن يتم في احتفالات مغلقة كانت تجري في عصور معينة بمصاحبة شعارات وطقوس مقدسة كما هو الحال غالباً في أستراليا. وبصورة عامة كلما كان اللجوء إليه أقل بدا أكثر تعقيداً. فالأغاني الكثيرة الاستعمال لا تستخدم إلّا كلمات سهلة نسبياً، بينما المناسبات النادرة تتطلب أسلوباً مميزاً. فالأغاني الطقسية عند الآراندا وغيرهم من الوطنيين الأستراليين التي تم تأليفها بمناسبة طقوس خاصة جداً هي من بين الأغاني البدائية الأكثر تطوراً بين ما عرفناه. واختلاف الدرجة بين تعقيد كلماتها يقابله اختلاف مماثل في الطقوس التي ترافقها وتوضحها. ومع أنه يوجد دائماً عنصر درامي في الغناء الديني فإن هذا العنصر يمكن أن يكون كبيراً أو صغيراً وهو الذي يجلب للغناء بعداً جديداً. ومثل هذه الأغاني تختلف تماماً عن التعازيم والصلوات وترتبط ارتباطاً حميماً بأعمال معقدة تكون بدونها خالية من المعنى وتقع على هذه الأعمال مهمة توضيحها. ومن جهة أخرى، بينما المغنون في التعازيم والصلوات لا يعبّرون إلّا عن أنفسهم، منفردين أو مجتمعين، فإنهم في الأغاني الطقسية يلعبون دور الممثلين الحقيقيين ويقدمون تفسيرات درامية بالأعمال والحركات عن طواطمهم أو أجدادهم الأسطوريين، أو عن كائنات خارقة أخرى. ولقد تأكدنا من ذلك في أغاني الآراندا الطوطمية التي تتمثل فيها شخصيات عديدة بدءاً من الحيوانات وانتهاءً بالكائنات الإلهية. وكذلك في أغاني أرض أرنهيم الطقسية التي تُمثل فيها أعمال الجدود الأسطوريين مصحوبة بغناء تفسيري، وفي بعض أغاني السيمانغز حيث يستشعر الممثلون بأنهم يجسدون

كائنات إلهية أو نصف إلهية ويتقمصونها في الخيال. ويلعب الممثل الإيمائيّ في كل الحالات السابقة دوراً مهماً، ولا تستعمل الكلمات في محاولة للتعبير عن تجربة شخصية أو جماعيةً فحسب، وإنما لتنقل الممثلين إلى نوع آخر من الوجود بجعلهم يتمّون أعمالاً تتعلق بهذا النوع الآخر من الوجود. وبعبارة أخرى، إن العنصر الدرامي المضمر في كل رقص وكل تمثيلية إيمائية بدائية يكتسب فيها أهمية أكبر إذا كان الشعر أغنى حقاً وأكثر درامية بحيث تكون التمثيلية الإيمائية، لأسباب دينية، أساسية كما هي الكلمات التي تشرحها. ومثل هذه الأغاني أكثر موضوعية من العديد من الأغاني البدائية، ومن أجل ذلك يجب أن يكون لها اعتبار خاص بها. فهي مخصصة للوصول إلى نتيجة ليست في معظم الحالات أقل من خلود الحياة لدى الإنسان في الطبيعة، مع أن هذا الالتماس ليس مخصصاً لشخص ولا لهدف خاص مباشر. ولهذا السبب كانت هي التباشير البعيدة لكل الشعر، قصصياً كان أو درامياً، ويصبح من الممكن لنا أن نرى كيف أن النوعين إنما نبعا منها.

إن للوطنيين في الشمال الغربي من أرض أرنهيم قصائد غنائية طقسية مخصصة للأجداد الأسطوريين الذين يسمون بالجانغاوول. وبما أن هذه القصائد تعتبر ينبوع كل ما هو حي، والطقسي فيها يصف العالم في مبدأ الزمان كما يدركه ذلك الشعب، فإن هذه القصائد طويلة بحيث تضم مائة وثمانية وثمانين غناء. وكل واحد منها يكاد يكون تاماً بنفسه ولا يعالج إلّا موضوعاً واحداً مع أنّه قادر على أن يخصص له حتى أربعين بيتاً من الشعر. والأغاني المختلفة تتبع نظاماً طقسياً وتصف مختلف مراحل الرحلة وأعمال الجانغاوول ومغامراتهم، ويرافقها إيماءات مختلفة ومعقدة. ويقوم الممثلون ــ الذين يقودهم خبراء قدماء في هذا الميدان ــ بطلاء وجوههم وأجسادهم بزخارف تدل على الدور الذي سيلعبه كل منهم، ويستخدمون بمهارة أشياء طقسية ترمز إلى الإنجاب والخصب، ويسلمون أنفسهم إلى تمثيلية إيمائية وصفية ليس فيها التباس تستطيع أن توفق بين ما هو قصصي وما هو درامي. ولكن القصائد لا تشتمل إلّا على القصة وحدها فهي بحاجة إلى تمثيل مسرحي لكي تصبح مفهومة، وهي ليست إلّا دراما لأنها تصف الكثير من المشاهد التي تجري فيها، والمشاهد البالغة الدرامية فيها هي تدخل الجانغاوول أنفسهم دون مشاركة من بقية الممثلين. ويتشكل «الديكور» في جزء منه من أشياء طقسية، وفي جزء آخر من أوصاف كلامية مثيرة، ويكون الخيال أبداً في حالة من التأهب الجاهد يمثل الأعمال والحركات التي قام بها الجانغاوول كما يشرحها الممثلون. ومثل هذا الفن أقرب إلى الدراما منه إلى الوصف، ولكن كل واحد من الاثنين، إن لم يكن كلاهما، يمكن ملاحظته بسهوله في هذه القصائد.

فالدراما الخالصة تظهر عندما يكون العنصر القصصي غائباً تماماً، وعندما يكون مجموع

القصة أو تتابع الأحداث إنما يقوم به ممثلون يمثلون بعض الشخصيات دون أي تدخل من الشاعر ودون أية مساعدة منه باستثناء ما يقوم به من تجهيز للكلمات التي ستلقى . ومثل هذا الغناء يلعب بالخيال بشكل خاص : فهو يثير في المستمعين البدائيين شيئاً غريباً على حياتهم الخاصة أو على شخصيتهم الطبيعية . وذلك هو فن الغناء الدرامي عند السيمانغز ، فإن له ارتباطات قوية بالدين ، وهو يغنّى من قبل ممثلين يلعبون دور كائنات إلهية ثانوية تسمى شينوي CHENOÏS ، ودور شخصية إلهية من طبقة أعلى تسمى شيمين ، ودور ساحر (شامان أو بيدوغ) يختبئ في كوخ ويعتبر نمراً يلعب دور الوسيط بين الآلهة والناس ، ودور شينوي من درجة أدنى يظهر على شكل دُرَّج (طير) . والأشعار يمكن أن تتنوع وشكلها يمكن أن يتغير ، ولكن صفتها الرئيسية لا تتغير على الرغم من أنها تقبل شيئاً من الارتجال والتعديل . ولدينا مثال عن الطريقة التي تتطور بها دراما دينية عن شكلها البدائي الأصيل :

شينوي أنثى :

أيها النقّارُ* ، يا سُرّةَ العالم ، تحية لك ! إنني أتشبث !
انتبه ! إنني سأقفز . إنني أتشبث بحضن النقّار
نحن نصعد نحو إله السماء عبر هوة الرامبوتان

شينوي مذكر :

تحية يا رأس أبي ! سأصعد حالاً
فلتعد يا أبي من أحشاء الأرض !

البيدوغ (نوع من السحرة) :

أنا النمر ليوون من يظهر لكم ! فلتفسحوا لي مكاناً !

الشينوي الأنثى :

ما هذا الغناء؟ أين العارضة؟ اغزل . سأصعد
حتى قمة النقّار ، إلى أعلى مكان على طريق الشمس
سأصعد .

الشيمين :

---

* نوع من الطيور .

اضربي بيديك واصعدي ! تحية يا أبي ! سأصعد أنا أيضاً

يدوغ :

أسرع ، واغزل ألوان التنورة على ضفاف نهر سينغو .

الشيمين :

أبي ، أبي ، الشمس تصعد في دورتها

إنها تجتاز الأبواب الصفّاقة ، هناك ، هناك !

يدوغ :

حقاً إنني أغزل أغزل أغزل . حقاً إنني أغزل أغزل أغزل .

الشينوي الأنثى :

ما يقول المعلم ؟

إن عذارى الشينوي يتسلقن الجبل لاهثات .

الشينوي الدُرّج :

نحن أيضاً ، بنات القمر ، نصعد مباشرة نحو السماء .

هذه المسرحية تجري بالقرب من جبل باتوريم ، ومعناه « دعامة السماء » الذي ينتصب مشرفاً على المجرى الأعلى لنهر تادوه على الحدود بين بيراك وكيلانتان . ويدعي الوطنيون أن هذا الموقع هو المكان الذي صعدت منه الآلهة والأرواح إلى السماء حيث يقيم الإله الأعلى . فالمسرحية تضع الناس على اتصال مع هذه الفعالية الإلهية . ومع أن العمل أكثر تعبيراً من الكلمات فإن هذه تشرح معناه العميق في الوقت الذي يقوم فيه كل من الممثلين بدوره ويتم صعود الشينويات نحو السماء عن طريق غزل خيوط وهمية . ويشعر الممثلون حقاً بأنهم مندمجون بسر الوجود الأصيل وأن عليهم ألّا يندهشوا مما سيصيبهم من عظيم الابتهاج في هذه المناسبة . والهدف من هذا الطقس هو تحريض الكائنات الإلهية على العمل ، ولكنه يصبح درامياً من كونه يحرض على الفرح ويدفع الخيال ليشترك فيه . وعن طريقه ينتمي البشر للحظات إلى العالم السماوي ويساهمون إلى حد ما بفرحه ومباهجه .

وفي الغناء البدائي تلعب المواضيع الدينية دوراً هاماً . والسبب ، بدون شك ، هو أن البدائي يعيش في عالم مليء بالنسبة له بالأسرار ، فهو يجهد نفسه حتى يجد وسيلة يسيطر بها عليها ، والغناء واحد من أفضل هذه الوسائل . وهو فن ترهفه الكلمات ، إذ أن الكلام هو أفضل وسيلة يملكها الإنسان ليقيم له صلة مع المجهول ، ولذلك فإن الشامانات والشُفاة يلعبون دوراً كبيراً في تأليف هذه

الأغاني وفي ترتيلها . وادعاؤهم بأنهم يملكون معرفة خاصة بما هو وراء الطبيعة وقدرة على الاتصال به وأنهم يتلقون منه أثناء النوم توجيهات محددة ، كل ذلك يعطيهم أفضلية على إخوانهم من الدنيويين في هذا المجال . ولكن ذلك لا يعني أنهم الوحيدون الذين يحتكرون الغناء، أو أن الغناء الديني هو بالضرورة أقدم من الغناء الدنيوي . ويبدو محتملاً أن الإنسان منذ تعلم أن يضيف الموسيقى إلى الكلام أخذ يستخدم هذه الطريقة في كل المناسبات الممكنة . ولا ينبغي تاريخياً أن ننسب الأولوية إلى الموضوعات المتعلقة بما وراء الطبيعة ، بل يبدو أن النمطين تطورا جنباً إلى جنب . حقاً إن مساطر الأغاني الأندمانية التي نعرفها كانت كلها دنيوية ، ولكن ذلك لا يعني أبداً أنهم لم يمارسوا أغاني دينية في جزر أندامان . ومع أن تباين القصد يسمح لنا بالتمييز بين الأغاني الدينية والأغاني الدنيوية لدى الشعوب البدائية ، فإنها كلها تبدو متشابهة جداً لأن ما وراء الطبيعة يلعب فيها دوراً ثابتاً حتى ليبدو أساسياً في تركيبها . والحقيقة أن التمييز من الدقة بحيث يكفي جهد عقلي صغير بالنسبة لهؤلاء الناس حتى يميزوا بين التعبير عن رغبة يتمنون الحصول عليها وبين التمتع بما مضى من المباهج أو النحيب على ما انقضى من الأحزان . فالأول والثاني يعبر عنهما كلاهما بشكل مباشر عن طريق الرقص ، كما أنهما يستنجدان بالكلمات لتأكيد العمل الإيقاعي . وينطلق الغناء بمجرد الشعور بالحاجة إليه . ويتم الشعور بهذه الحاجة سواء عند إحياء ذكرى عمل عادي مبتذل ، أو عند الشعور بالرغبة في الحصول على شيء ما بمساعدة من تدخل إلهي .

وعلى العكس من الأغاني الدينية فإن من غير الممكن أبداً تصنيف الأغاني الدنيوية في أصناف محددة تمام التحديد . من الممكن طبعاً ، ولأسباب تتعلق بتسهيل التعامل معها ، تقسيمها إلى أغانٍ جماعية كورالية CHOEURS وأغان إفرادية SOLOS . كما أن من الممكن تقسيمها بحسب موضوعاتها ، مما يسمح لنا بالاطّلاع على سعة تطبيقاتها . إلّا أن من الأفضل لنا في دراستنا الحالية أن نبين النقاط المهمة التي تميزها عن الأغاني الدينية . فمع أنها تكاد تكون متشابهة هي والأغاني الدينية في تأليفها وإنشادها فإنها تختلف عنها بمضمونها وبالطريقة التي تمت بها معالجة هذا المضمون . ورغم أن الأغاني الدينية تقدم دائماً هاجساً شخصياً يترجم مشاعر المؤلف ، فإن الأغاني الدنيوية يقبع وراءها هاجس أكثر وضوحاً في درجته وتمتلك غالباً صفة فردية أكثر جلاء تفصح عن الشخصية الاستثنائية للمؤلف . ويمكن شرح ذلك بكل يسر . فالمغني الدنيوي ، على عكس المغني الديني ، الذي ينبغي له أن يتلاءم مع المعتقدات والطقوس ويحافظ على ارتفاع الصوت الذي يناسب مخاطبة ما وراء الطبيعة ، نقول إن المغني الدنيوي حر في أن يغني كل ما هو قادر على إثارة خياله وتحريض شعوره وإرضاء من حوله . ومع أن تجربته محدودة جداً إذا قيست بمقاييسنا فإن ذلك لا يمنعه من أن يلاحظ بكل نفاذ بصر كل ما يدور حوله . ورغم أن عليه أن يكتفي ببضعة أبيات من الشعر فإن

ذلك لا يشكل السبب في عدم قدرته على بلوغ غرضه . بل الأمر على العكس من ذلك ، فهذا الاقتصار يجبره على أن يختار كلماته بكل فطنة ليجعلها قادرة على أن تحمل معانيه بأقصى فعالية تمتلكها وسائله المتاحة . ومن أجل ذلك كانت الأغاني الدنيوية غنية هذا الغنى الكبير بالمفاجآت . فهي تعبر أحياناً عن أشياء غير منتظرة لأن ذلك بالذات هو ما أثار خيال المغني ودفعه لأن يردده في كلمات . وفكرة أن على غنائه أن ينتظم ضمن هذه أو تلك من التصانيف لا تخطر له على بال . ومع أن كل عمله يكاد يكون غنائياً لأنه يكشف عن دخيلة نفسه ، فإن من الصعب أن نطلق عليه تعريفاً أكثر دقة من ذلك . وليس ثمة فروق كبيرة بين شعب وآخر إلّا فيما يتعلق بالتنوع الهام في اللهجات وبالطبع ، هذا التنوع الذي يمكن أن نصادفه في الشعب نفسه . فالغناء الدنيوي هو كاشف متمم للغناء المقدس ، يظهر قدرة البدائي على إبداع العديد من الأنواع وإبداء العديد من الملاحظات التي تثيرها في العادة الحاجة إلى التعازيم والصلوات والشروح التي تستلزمها أعمال الطقوس .

ومع أن الشعور يراودنا في أن الشعر القصصي بالمعنى الكامل لهذه العبارة معدوم لدى الأجناس البدائية ، فإن بإمكاننا أن نلمح بواكيره لدى تلك الشعوب . فلدى كل هذه الشعوب تقريباً نجد حكايات نثرية تتعلق بالعديد من المواضيع ، حكايات تتضمن أحياناً مقاطع شعرية قصيرة . وللأسكيمو مجموعة كاملة من الحكايا بدءاً من الأساطير الدينية وانتهاءً بقصص عن الحيوانات . وللبوشمان حكايات تصف أعمالاً تمت على يد الحيوانات والإنسان . ويروي أقزام الغابون حكايات أخلاقية نثرية ذات مقاطع شعرية . وعندما تظهر أبيات من الشعر في سياق نثري فليس من المناسب أن نفكر بأن ذلك ليس إلّا أثراً متخلفاً فاسداً مما كان كله في الأصل شعراً . فالمقاطع المقفّاة لا بد أن غايتها كانت إعطاء قيمة خاصة لنقاط خاصة ، أو جلب الانتباه إلى بعض العناصر الخارجة عن المألوف . وكذلك كان الأمر لدى البوشمان في حكاية «أبناء الكواغا»* الذين يغنّون لأمهم التي قُدم لها السم ، ويصلّون من أجل أن تتمكن من الشرب على الأقل قبل أن تموت :

أيها السم
أيها السم
أيها السم
أيها السم

---

* الكواغا : حمارة وحشية من أفريقيا الجنوبية .

— المترجم —

أيها السم

فلينشِّط السم

قلب أمنا

حتى تتمكن أمنا أن تذهب لتشرب

من بركة عنق العُقاب

وهم يغنون من جديد عندما تذهب أمهم إلى البركة وتشرب منها وتموت. والغناء هنا هو الجزء الأساسي من قصة تنتهي بوصف الطريقة التي ينتقم بها صغار الكواغا من الكلاب التي سممت أمهم. وليس من الصعب أن نتجاوز هذا المثال المبالغ في بدائيته إلى شيء آخر أكثر تطوراً، كما هو الأمر عند أقزام الغابون الذين يصفون المزايا والمواهب بواقعية مدهشة، مثال ذلك تلك الحكاية التي تقدم لنا فتاة صغيرة مع ثلاثة من المتقدمين لخطبتها مع وصف لكل واحد منهم. فالأول من هؤلاء العشاق ـــ واسمه يعني الشامبانزي ـــ طويل وقوي:

اسمه سيخو

وكل النساء يركضن وراءه

فهو يعرف جيداً كيف يضربهن

والثاني يعني اسمه «سهم الغابة». وهو قصير أنيق ومرح:

اسمه بيبي بيلي

يجري وراء كل البنات

ويعرف تماماً كيف يكلمهن

والثالث الذي يدل اسمه على نوع من فطر سام، مشهور بأنه بخيل:

أوخواتا كان الثالث

كان يخيف البنات

فكانت البنات ينجون بأنفسهن عندما يأتي.

فالفكرة العامة التي يمكن الحصول عليها عن طريقة تصرف العاشق ملخصة في هؤلاء العشاق الثلاثة: وذلك هو الهدف من القصة. ولكنها تأخذ قيمة خاصة في دقة وصفها لهؤلاء النماذج الثلاثة بما بينهم من اختلافات.

هذا النوع من الفن هو الجد البعيد للقصة الشعرية الموضوعية المستقلة . فإذا كانت هذه في بعض الحالات تعمد إلى التأديب والإرشاد ، فإننا نلحظ مثل ذلك في عدد من الحكايات البدائية . وإذا كانت الحكاية البدائية تضم النثر والشعر فإنها كذلك في عدد من الحكايات الأخرى الأكثر تطوراً من أشكال الساغا SAGA* أو قصص الملاحم البطولية . والوصول إلى شعر قصصي بكامله ليس من عمل البدائي . وإذا كان بإمكاننا أن نجد جذوره في هذه الحكايات النثرية فذلك لأن الغناء تمكن من أن يعرض فيها إن لم يكن تواريخ كاملة فعلى الأقل فصولاً ذات أهمية خاصة بما فيها من أعمال وإرشادات صادرة عن الأرواح والجدود الأسطوريين كما هي الحالة في قصائد الجانغاوول التاريخية في أرض أرنهيم . ففي هذه القصائد يتغنى الجدود بالماضي الأسطوري بطريقة درامية وعلى لسان المتكلم المفرد ، ولكن جزءاً هاماً مما يقولونه يمكن أن يعتبر قصة على أهون سبيل . وتظهر قصائد قصصية كاملة في أقدم الوثائق التي وصلت لنا ، ويحتمل أنها ظهرت إلى الوجود عندما كان نوع الحكايات المروية بطريقة درامية في الأغاني الطقسية موضوعياً من الشعر ، لأن ذلك كان تقليداً قديماً بالنسبة لبعض الرواة .

وكذلك هو الأمر في الأغاني المقدسة التي تسعى للحصول على نتائج ملموسة في العالم المعروف الذي لا يدعي الدنيويون أن لهم مثل هذه الدالة عليه ، فإنها هي الأخرى مظاهر تنطبق أوصافها على فن الشعر . ففي الأولى كما في الثانية تستعمل الكلمات لغاية محددة : هي أن تعبر بقوة خاصة عما يريد المغني أن يقوله مدفوعاً بقوة داخلية وخارجية في الوقت نفسه ، وأن توضع في كلام يحمل إلى آذان الآخرين وعقولهم شيئاً من المناسب أن يقال لهم بإلحاح وأن يسجلوه في أذهانهم في أقصى درجة من درجات الانتباه . والحقيقة أن بإمكاننا أن نشك في احتمال تأليف أغان دينية دون دافع خلّاق ، فبالرغم من أن الإلهام قد لا يكون جمالياً محضاً فيها ، إلّا أن عليه أن يتناسب مع عدد كبير من المتطلبات الغنية على أي حال . ونستطيع أن نكشف فيها النوع ذاته من الاختيار ومن الطاقة الخاصة بتأليف الأغاني الدنيوية ، ولا يمكننا أبداً أن نشك بأن مؤلفيها ليسوا متأثرين برغبة حقيقية في أن يحصلوا على أفضل صيغة لما يحاولون أن يعبروا عنه مما يعتلج في داخلهم والذي يفتش عن أفضل ما يمكن تذكره من عبارات . ومع أن مضمون القصيدة البدائية يختلف اختلافاً كبيراً مع مضمون القصيدة الحديثة ، فإن أسلوب تأليفها شيء يمكن فهمه والتعرف عليه لما له من قرابة مع ما عبر شعراؤنا المحدثون بأنفسهم عنه .

---

* الساغا : تسمية للملاحم الأسطورية التي عرفت عند قدماء السكندنافيين .

— المترجم —

الفصـــل الثـالـث

الصـنعـة

يتكون الغناء كما نفهمه من كلام منطوق بصوت بشري وعلى لحن منغّم، ولكننا لا نملك لقول بأن الأغاني الأولى كانت مصحوبة قطعاً بكلمات بالمعنى الدقيق للعناصر التي تشكل أدوات الاتصال المفهومة بين الناس. بل إن المحتمل تماماً أن الحالة كانت على عكس ذلك. فقد بدأ الغناء بنوع من التنغيم بصوت عال، ولم تضف إليه كلمات حقيقية إلّا بعد ذلك وكانت إضافتها مستقلة عن اللحن الأساسي، وكان ذلك يتطلب مهارة عالية. وكان يكفي لحن منغّم لأن يجلب وحده المتعة لأولئك الذين يتغنون به ولم يكن بحاجة إلى أية كلمات لكي يكون أكثر فهماً لديهم. ونحن في عالمنا الحديث نضفي بصورة عامة أهمية أكبر على النغم مما نضفيه على الكلام الذي لا يفترض بنا أن نتذكره حتماً، والذي نستطيع، إذا ما نسيناه، أن نستبدل به أصواتاً خالية من المعنى. فمن الطبيعي إذن أن نفترض أن الغناء لا بد أنه بدأ بمثل تلك الأصوات، ويؤكد لنا ذلك شهادة ما أمكننا جمعه من أغاني عدد من الشعوب البدائية. فالقبطان شارل ويلك، قائد السفينة الحربية البريطانية بيغل، عندما اكتشف أرض النار في آذار / مارس / من عام ١٨٣٨ كان السكان الأوائل الذين قابلهم هم من اليامانا. وقد توجه إليهم اثنان من أعضاء بعثته فلقيا ترحاباً لم ينتظرا مثله:

«لقد كانت طريقتهم في إظهار مشاعر الصداقة هي أن يقفزوا في الهواء. وقد أجبروا

السيدين والدرون ودرايتون على أن يقفزا معهم على الشاطئ قبل الدخول إلى الكوخ ، فقد أخذوهما من أيديهما ، والوجه أمام الوجه ، وأخذوا يقفزون إلى ارتفاع قدمين أو ثلاثة أقدام في الهواء ، والسيدان مضطران لأن يفعلا الشيء نفسه على أنغام الغناء التالي :

ها ما لا ها ما لا ها ما لا ها ما لا

أو لا لا لا لا لا لا لا لا لا»

فإليك هنا أصواتاً خالية من المعنى يبدو أن الهدف منها كان إظهار الترحاب أو الدهشة أو الفرح . فأن يكون ذلك نوعاً من الممارسة المألوفة عند اليامانا فذلك ما نجد تأكيداً له في اللقاءات اللاحقة معهم . ذلك أن هؤلاء الوطنيين يملكون عدداً من الأغاني تم تسجيلها بكاملها مع موسيقاها ولم تكن أية واحدة منها تمتلك كلمات حقيقية . فقد كانت تتألف من ضجيج انفعالي يصعب تمييز ألفاظه يُعاد ويكرر بانتظام رتيب ويتداخل مع لحن لا ينى يُعاد . مثال ذلك أن النساء والفتيات يرقصن على نغمة الأصوات التالية :

ما ــ لاس ــ تا كسي ــ نا ــ سا ما ــ لا ــ س ــ تا كسي ــ نا ــ سا .

أو تلك الأصوات :

هاو ــ آ لا ــ ماس كي ــ تي ــ سا هاو ــ آ لا ــ ماس كي ــ تي ــ سا .

ذلك هو النوع الوحيد من الغناء الذي يعرفه اليامانا والذي يقدم لنا مميزات هامة . فأولاً أصواته المغناة خالية تماماً من المعنى . وليس من سبب يحملنا على الاعتقاد بأنها إنما أتت إليهم من لهجة غريبة عليهم لأنها لا تشبه من حيث التركيب ولا طريقة الصوت أية لغة نعرفها من لغات أمريكا الجنوبية . ولا يمكننا أيضاً أن نعتبرها إرثاً باقياً عن ماض بعيد ، أو بقية باقية من لغة مهجورة . حقاً هنالك عدد لا يستهان به من هؤلاء الناس ينسبون أصلاً من هذا النوع إلى أشعارهم الخالية من المعنى ، وربما كان الدافع لهم إلى ذلك هو قدم هذه الأشعار واستعمالهم التقليدي لها ، رغم أنه ليس ثمة من شيء يسمح لنا بالاعتقاد بأنهم على حق فيما يذهبون إليه . فالمقاطع التي يستعملها اليامانا هي مجرد ضجيج «انفعالي» يعني بدون شك شيئاً ما بالنسبة لأولئك الذين يصدر عنهم ، دون أن يكون بإمكاننا القول بأن هذه المقاطع لها أي معنى مفهوم، وإنما هي تعبر عن حالة نفسية مبهمة تنسجم مع الغناء، ولا شيء غير ذلك . يضاف إلى ذلك أن كل مجموعة من الأصوات من هذا النوع لا تتغير ، وهي لا ترافق المناسبة أو الاحتفال الذي ترتبط به وصدرت بمناسبته فحسب ، وإنما هي أغنية محددة في ذاتها . وليست المسألة مسألة تبديل الأصوات والألحان بحسب المناسبات ، ذلك

لأنهما كليهما محددان بالعرف وتداعيهما محافظ عليه بصورة إلزامية. وثالثة الأمور أن الأغاني من هذا النوع هي دائماً قصيرة جداً ولا تتجاوز أبداً طول الأمثلة التي نقدمها، ويمكنها أن تُردد إلى ما لا نهاية، ويجب أن ترافق بالرقص بصورة إجبارية وبالألعاب والولائم النهارية والسهرات الليلية. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نعترض على صفتها الغنائية، لأنها تشهد في تأليفها الموسيقي وفي تأديتها على أنها فن استغنى عن الكلام. وهي تضطلع بدورها كاملاً في حياة أولئك الذين يتغنون بها والذين تندر عندهم لحظات الراحة فيصبح لها لديهم قيمة احتفالية. فهي نمط غنائي بدائي جداً يضم فئة من الأغاني لم تبلغ بعد مرحلة احتواء الكلمات الحقيقية أو السيطرة على صعوباتها.

قد نستطيع حقاً أن نعتبر الياماانا حالة شاذة بسبب انعزالهم الطويل في منطقة يكاد يصعب النفاذ إليها، ولكن الحالة ليست كذلك. بل يبدو أن مثل هذه الأصوات الخالية من المعنى هي الشكل الأصلي لفن الغناء الذي مارسه الإنسان، أو يبدو ذلك، على الأقل، محتملاً كفرضية مسبقة. فأصوات من هذا النوع يمكنها أن تنسجم مع الموسيقى بأسهل من الكلام المفهوم. وبالنسبة لشعب واعٍ لقيمة المؤثرات الموسيقية يمكن أن يكون قد وجدها أكثر صلاحاً لقدرتها على التعبير عن الشعور العام دون أن تحمله طابعاً بالغ الفردية. ومنذ أن انسجمت مع لحن وكرست بدافع من العادة بقيت كما هي عند الاستعمال. على أنه يمكن الاعتراض من جهة أخرى على أن يكون الأمر كذلك في أماكن أخرى. فالسيلكنام الذين هم جيران الياماانا، ولكن ليس لهم على ما يبدو الميول نفسها للتعبير الموسيقي، يملكون بعض الأغاني التي يرافقها كلام مفهوم، ولكنها وقف على الشُفاة وليست للاستعمال العام. ولديهم أغان أخرى يغنونها في كورس بشكل جماعي ولكنها في ملامحها الأساسية شبيهة بأغاني الياماانا. فهم مثلاً يتغنون عند الصباح بما يلي:

ها ـــ را ـــ كسي ـــ أو ـــ كا ها ـــ را ـــ كسي ـــ أو ـــ كا ها ـــ را ـــ كسي ـــ أو ـــ كا

وعند المساء:

هي ـــ سي ـــ را ـــ يا هي ـــ سي ـــ ري ـــ يا هي ـــ سي ـــ هي ـــ سي ـــ ري ـــ يا

وبما أن السيلكنام لا يشبهون الياماانا إلّا قليلاً فإن مما له مغزى أن يستعملوا هم أيضاً هذا الفن من الأصوات الخالية من المعنى حتى ولو أنهم أدخلوا بينها أحياناً كلمات حقيقية لأسباب خاصة.

وثمة شعوب أخرى تستعمل أيضاً هذه الأصوات «الانفعالية» لا لإشادة هيكل كامل لغناء، وإنما لتكون فواصل غير منتظمة يملؤون بعض الأماكن فيه. ويلعب بعضها دوراً مفيداً يمكن

فهمه ببساطة، كما عندما يحشر الأسكيمو في غنائهم هذه الأصوات أونايا أونايا للتعبير عن الألم، أو آيايايًا للتعبير عن الانفعال. ومما له دلالة أيضاً استعمال الفيدا (الفيديين) للجملتين السحريتين التاليتين:

تان تاندينانان تاندينان
تانان تاندينانان تاندينان

هاتان الجملتان ليس لهما أي معنى، ولكنهما استعملتا في سياق مفهوم، وغالباً في مطلع أو نهاية أغنية. وهما تذكران بترانيم اليامانا الرنّانة من حيث أنهما ثابتتان لا تتغيران وأن شروط الغناء تمنع تعديلهما، ولكنهما تختلفان عنهما في أنهما تستعملان في عدد كبير من المواضيع وفي عدد كبير من المناسبات. وهما تعطيان لنا انطباعاً عن خلود فن قديم لم يكن فيه مجال لاستعمال الكلام وإنما لاستعمال أصوات «انفعالية» فحسب. وربما كان من المناسب ألا نعزو بقاءهما إلى المحافظة الفطرية التي تتصف بها الشعوب البدائية وإنما إلى العلاقة القائمة بين مثل هذه الأصوات وبين لحن يمكن أن يستعمل في أكثر من موضوع.

أما أن هذه الأصوات «الانفعالية» كانت المواد الأولى المستعملة في الغناء فنجد برهاناً إضافياً عليه في استعمالها من قبل شعوب أكثر تطوراً من البدائيين الموجودين في عصرنا هذا، وتدخل هي أيضاً في أغانيها عنصراً غير مفهوم. وهذا صحيح بوجه خاص عند بعض هنود أمريكا الذين يملكون عدداً من الأغاني مؤلفة كلها من مثل هذه الأصوات. ونجد شاهداً على ذلك في غناء للآرابا هو ذي علاقة بعبادة واسعة الانتشار لبيوت PEYOTE:

ني نو وي سي هاي
يو وي هاي } يكرر مرتين

وي سي هاي
يو دي سي نو } يكرر مرتين
وي سي ني

وي ني وي سي هاي
يو وي هاي
وي سي هاي

يو وي سي ني هاي
يو وي سي ني هاي
يو وي هاو
وي سي هاي
يو وي سي نو
وي ني نو وا

هذه الأصوات ليس فيها أي شبه بلغة الآراباهو العادية، وهي تعطي انطباعاً عن بُنية متعمدة صُنعت وفقاً لمبادئ يمكن كشفها، ذلك لأن كل صوت فيها يحتوي على حرف ساكن وحرف متحرك، وليس الأمر كذلك في كلمات الآراباهو. يضاف إلى ذلك أننا وجدنا بعضاً من هذه التجميعات المقطعية عند شعوب أخرى تتكلم لغات مختلفة ليس من شبه على ما يبدو بينها وبين لغة الآراباهو. وهذا يحملنا على الظن بأن أغاني من هذا النوع، خالية ظاهرياً من المعنى، إنما أتت من تقليد قديم جداً وخلدت بعد ذلك لعلاقتها بنمط ديني مشترك بين عدد كبير من القبائل الغريبة عن بعضها، وربما كانت تعود إلى عصر كانت فيه هذه القبائل أكثر صلة ببعضها مما هي حالها اليوم. وتتعضد هذه الفرضية من واقع أن الآراباهو يملكون أيضاً أغاني ذات نص مفهوم مؤلف من كلمات حقيقية وليست مدعومة بأصوات ضجيج اصطلاحية. ولدينا إحساس بأن بعض هنود أمريكا كانوا يعبرون عن أنفسهم موسيقياً فيما مضى على طريقة الفويجين (سكان أرض النار) ولكنهم ما لبثوا شيئاً فشيئاً أن نسوا هذه العادة باستثناء بعض الطقوس القديمة التي ترفض أن يدخل إليها أي تجديد. ويمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول بأن ذلك كان سائداً لدى عدد من القبائل الأصيلة في أمريكا وأن عزلتهم الجغرافية الخاصة كانت السبب في إخلاصهم للنمط الأصلي عند اليامانا. وعلى كل حال يبدو أن الأصوات الخالية من المعنى كانت حقاً هي التي شكلت نمط الغناء البدائي، وأنها هي التي مهدت لكل تطور لاحق حاملة الصوت الإنساني لأن يخضع بطريقة منهجية لنغم محدد، ولكن الشعر لم يظهر إلّا عندما حلت الكلمات الحقيقية محل هذه الأصوات.

ولكن هذا التطور لم يكن سريعاً ولا سهلاً، فحافظت بعض الأغاني البدائية على آثار من عناصر قديمة غير مفهومة، وإن كنا نستطيع أن نتعرف على الطريقة التي تم بها. فبما أن بعض الأغاني الأكثر بساطة وبدائية كانت تعاويذ وصلوات قريبة من الصلوات المنطوقة المنغمة عند اليامانا فإن بإمكاننا أن نرى فيها ولادة أول نمط شعري حقيقي. والصعوبة تكمن في أن نلحّن كلمات لها

معنى خاص أو حتى شيء من صنعة. وبالرغم من أن أحداً لم يجرب ذلك مبدئياً إلّا في مناسبات استثنائية جداً، فإن الفكرة ما كادت تتجسد حتى ظهرت الإمكانات الكبرى. ففي هذه الأغاني، الوحدة هي «بيت الشعر»، العرض البسيط المختصر المكثّف الذي يمكن تكراره والعودة إليه في معظم الأحيان، بيت الشعر الكامل في ذاته والذي يشكل كامل الغناء. ويمتلك كورنابي أستراليا، مثلاً، عدداً من الأغاني من هذا النوع. ويعتبر أحدها مانعاً للألم. ويعتقد من كان يقوم بغنائه أنه قُدّم إليه من والده أثناء أحد الأحلام. ونصه ببساطة هو التالي:

أظهر بطنك للقمر.

على أن يتم التأكيد بقوة على الكلمة الأخيرة. وكان أحد زعماء قبيلة كورنابي الذي تعزى إليه القدرة على إيقاف زوابع ريح الغرب التي كانت تمنع أفراد القبيلة من تسلق أشجار الغابة العالية، كان يفعل ذلك بأن يغنّي:

هات وثاقاً لريح الغرب.

ونجد نوعاً من رقية مشابهة لدى الكثير من الشعوب الأخرى، فالبوشمان الذين يصطادون الكركي الأزرق يخصّونه بأغان تتعلق بالقلنسوة البيضاء التي يحملها هذا الطائر فوق رأسه وتشبه شظية من حجر. وعندما يهم هذا الطائر بالطيران يغنّون له:

شظية من حجر بيضاء.

وهذه الجملة تستخدم تعزيمة للصياد الذي يود أسر واحد من هذه الطيور. ومن المناسب أن تتكرر ثلاث مرات على الأقل، بل وأكثر إذا دعت الضرورة إلى ذلك. ويسير الأمر على المنوال نفسه بالنسبة للأسكيمو مع تعازيمهم المتعلقة بالزمن. فإذا رغبوا أن تشرق الشمس غنوا:

أيتها الشمس، هناك في الأعلى، هناك في الأعلى.

وإذا انفجرت عاصفة تملقوا روحها بأن جعلوها تنفذ فيهم:

أيها الرجل في الخارج، أرجوك، أرجوك ادخل فيَّ.

وكما هو الأمر عند البوشمان فإن هذه الرموز السحرية المكررة، وإضافة مقاطع خالية من المعنى من أمثال: آي، ياي، يي، ياي، آي، يي تظهر لنا كم هي ذات قربى بالغناء الموغل في بدائيته. ولا تقتصر هذه الطريقة على التعاويذ والصلوات، فمنذ أن ظهرت لا يبدو لنا أي سبب يجعلنا لا نطبقها على المواضيع الدنيوية، وهذا تماماً ما نسعى لتأكيده. فالداما يغني لقوسه:

يا خشب الها ، أيها الخشب القاسي !.

وللبوشمان ما يسمونه غناء ابن آوى :

اعـدُ إلي بخطواتك القصيرة يا ابن آوى الصغير ، يا ابن آوى الصغير ، يا ابن آوى الصغير .

وعلى الرغم من وجود بعض آثار من السحر فإن هذين المثالين يظهران لنا كيف تطور الغناء من أن يكون هدفاً لنفع مباشر إلى مادة فنية ممتعة . ورغم أن أهمية هذه الجمل المبسطة إنما تتضخم بتكرارها الذي هو القاعدة العامة ، فإننا نرى فيها ظهور وزن الشعر . والبيت الواحد من الشعر هو النطفة الأولى التي لا بد منها للشعر الحقيقي . وما لم يعبر عنه حتى ذلك الوقت إلّا بكلام منطوق أصبح يطبق على غناء مرتل ، وما إن تمت هذه النقلة مع كل ما يتبعها من لحن حتى بدأ الشعر انطلاقه . ويحتمل أن التقليد السابق في استعمال الأصوات الخالية من المعنى استمر كملحق للكلام المفهوم ، ولكنه لم يعد هو المسيطر بعد الآن : فقد ولد فن حقيقي للكلام .

وإذا كانت تلك هي الخطوة الأولى في تطور الغناء فإن الخطوة التالية تمت عندما تطلبت « القطعة » الغنائية أكثر من بيت واحد من الشعر . وإذا لم يُرفق الغناء بالرقص فإن نموه يمكن ألّا يكون ناجماً إلّا عن الرغبة في إعطاء الموضوع أهمية لا يحققها مجرد التكرار . وتلك هي الحال في غناء ألفه أحد البوشمان في كلب سرق تبغه . فهو يتضمن نصاً بدائياً عبّر عنه ثلاث مرات على الشكل نفسه مع إضافة صغيرة في نهايته :

تلك هي المجاعـة
تلك هي المجاعـة
تلك هي المجاعـة هنـا

وهذه الإضافة لا تضيف شيئاً هاماً للمعنى ، ولكنها تظهر أن المغني يشعر بالحاجة إلى إنهاء الخاتمة الإيقاعية لغنائه بهذه « القمة » التي لا يكاد يلاحظها أحد . وتكاد تشبه ذلك تعزيمة « جوية » للأسكيمو تعيد نصها الأساسي مع إضافة صغيرة من التغيير عليه :

أيتهـا الغيـوم ، أيتهـا الغيـوم
أيتهـا الغيـوم ، أيتهـا الغيـوم المنخفضـة
أيتهـا الغيـوم ، أيتهـا الغيـوم
أيتهـا الغيـوم ، أيتهـا الغيـوم المنخفضـة

وما إن يصبح حق تعديل النص الغنائي مكتسباً حتى يستفيد الغناء من ذلك فيتطور في اتجاه

غنيّ كبير في المضمون بإدخال متغيرات أكثر مهارة. مثال ذلك غناء آخر للأسكيمو له صفة «جوية» يقول:

تعـالـي إذن، تعـالـي إذن
تعـالـي إذن، تعـالـي إذن
هكـذا أسحـب يـديـهـا
تعـالـي إذن، تعـالـي إذن.

ويذهب غناء آخر للبوشمان، هو جزء من قصة صيد للأسد، يذهب إلى أبعد من ذلك، فلا يكتفي بأن يشرح الشيء الأساسي من العملية، وإنما يسعى إلى زخرفتها:

ياأخـي الصغيـر، هِـن
لهاث أخي الصغير يفعل مثل ذلك
عندما بدا أنه قتل أسداً.

ومهما كانت محدودة هذه التوسعات والإضافات، فإنها تظهر لنا كيف أن البيت الواحد من الشعر لم يعد «وحدة» كافية في حد ذاتها، وكانت بداية الانتقال إلى وحدة أوسع يمكن أن نميز فيها ظهور المقطع الشعري أو المقطع الغنائي.

وما إن وضع هذا التوسع موضع العمل حتى لم يعد ثمة سبب نظري للحد منه أو لمنع الأشعار من أن تتكدس في متسلسلات طويلة لتتشكل منها قصائد طويلة. وطالما لم يكن الكلام مرتبطاً بلحن أو رقص فإن ذلك يكون ممكناً. ونستطيع أن نلاحظ الطريقة التي يتم فيها ذلك في صلاة للياماانا ليست مغنّاةً وإنما هي منطوقة ولها شكل إيقاعي واضح نلتقطه من سياق هذه الشكوى:

لماذا ترصدني دائماً هكذا، أيها الكلي القدرة، واأسفاه!
وتمنعني من أن أفيد من غذاء سمين؟
لماذا أنت، أيها العالي، غاضب علينا كلنا، ياأبي؟ واأسفاه!
ونحن بدورنا نعلمك أننا أيضاً لسنا راضين عنك، ياأبانا، واأسفاه!
هل ذلك الذي في السماء سيترك لي ابني، واأسفاه!
بعد أن أخذ ذلك الذي في السماء ابنتي، واأسفاه؟

ومع أن هذه الأشعار في مجموعها مستقل بعضها عن بعض، فإنها مع بعضها تبعث فينا

الشعور بتسلسل مرتب بحيث أن كل جزء منها يستدعي الآخر بدون جهد. والقائم بالغناء يتحسس بالشكل الذي صيغت به الجمل ويروي هذه القطعة بقوة واحترام. وعلى الرغم من أن ذلك سهل في صلاة منطوقة فإنه ليس كذلك عندما يكون الكلام مؤلفاً من أجل غناء أو من أجل رقصة. ففي هذه الحالة يصبح الكلام محدوداً ومتكيفاً مع الموسيقى والحركات، ومع أن التوافق يمكن بدون شك أن يتم، فإن الحل الطبيعي يكمن في تحديد هذا الكلام ضمن حدود ضرورية وواضحة. ينجم عن ذلك أنه ما إن تمثّل فكرة ما وتتطور تدريجياً حتى تتطلب كل مرحلة منها إيضاحاً منفصلاً في بيت شعر جديد. وهكذا فإن أقزام الغابون الذين يعتبرون بعض أنواع العناكب الذي يسمى رّي عنكبوتاً مقدساً، يقدمون له هذا الغناء:

أيها الرّي، أبناؤك في اجتهادهم يثيرون الإعجاب
أيها الصياد المحتال، خيوطك جيدة النسيج
أيها الرّي، أنت مطمئن لغذاء وفير
أيها الروح، تعطّف علي.
واجعل صيدي ناجحاً كما هو صيد الرّي.

أو كهذه السيدة من الداما التي تبكي زوجها الميت:

الأب، شاب طويل النجاد
فارع القوام مثل شجرة
يرقد هنا ولا يتكلم أبداً
أبناء الرجال لا يوجدون إلّا مرة واحدة
الأب لم يعد يبتسم قط إلى أرملة
الآن وقد مات، من سيهتم بي إذن؟
إليه وحده كان الناس يتطلعون
إلى أي أرض عليّ أن أولي وجهي الآن؟.

هذا الغناء، إذا قورن بغناء الأقزام يبدو معقداً ومفعماً بالمعاني. فالأرملة في ألمها تشرح الأفكار التي تتجمع في داخلها، وغناؤها يكشف عن التشويش في ذهنها. لكننا نستطيع بكل سهولة أن نتتبع مجرى أفكارها التي يعبر عن كل منها بيت واحد من الشعر يعلن عن الألم الذي تحسه. ويمكن لصنعة شعرية مشابهة أن تكون مفيدة حتى في استعمالات أكثر عملية كما هو الحال في هذه التعزيمة من الأسكيمو التي تهدف إلى شفاء الجروح:

أنت ، يا من تشبه الزقزاق الحَلقي
أنت ، يا من تشبه كناراً وحشياً
هذا الأديم
المليء بالجروح
المليء بالشقوق
تعال وأصلحه .

فالمغني هنا يتوجه إلى روح من الأرواح ، فيبدأ بتعريفه كما يتراءى له ، ثم يعيّن له ما يجب عليه أن يفعله . وذلك دقيق ومنطقي ويسمح للمغني بالحصول على ما يبتغيه . وفي مثل هذه الأغاني يكون البيت من الشعر هو الوحدة القياسية الأساسية ، ويستطيع المغني أن يؤلف من هذه الأبيات بحسب ما تدعوه الحاجة إلى ذلك . وطول كل بيت من الشعر مرهون بالنغم الذي يمكن أن يكون لحناً معروفاً منذ زمن طويل ، يجب أن ينطبق عليه كل كلام جديد ، أو أن يكون لحناً جديداً يمكن أن يتشكل في رأس المغني ويكون ذا صلة مباشرة بالكلام . ولكن يجب ، على كل حال ، أن تكون له ميزته الخاصة وفائدته الشخصية .

هذا النوع من التأليف لا يتحدد في قطع غنائية قصيرة وإنما يمكن أن يُطبق على مواضيع أوسع من تلك التي أعطيت كمثال . وعندما لا يكون في رأس المغني إلّا موضوع واحد ويود أن يضيف إليه تنويعاً بالإفاضة فيه من زواياه المختلفة ، فمن الطبيعي أن يُعنى بعرضه رابطاً إياه بتكرارات صغيرة لأبيات من الشعر يؤلفها كلاً على انفراد لكي يتفادى الانقطاع في الشكل والمضمون . إليك مثلاً غناء عند السيمانغ عن الزنجبيل الوحشي :

ينحني الساق عندما تنبت الأوراق
وتتمايل السيقان الحاملة للأوراق
تتمايل بأشكال مختلفة
نفركها فتضيع كل صلابتها
وهي تنتشر على جبل إيناس
على جبل إيناس الذي هو بلدنا
النسيم الخفيف ينشرها هناك
وينتشر الضباب ، وينتشر السحاب المنخفض
وتنتشر النبتات الصغيرة

وينتشر سحاب التلال المنخفض
يدفعه النسيم الخفيف
فينحني على التلال
ينحني على تلال إيناس
وتلال بيشينغ وتلال سيونغ
وتلال مالو وتلال كووي
وتلال مانتان وتلال لامو
وعلى كل جبل ينتصب فيه بيتنا.

فبينما الغناء يتتابع بإضافة تفاصيل جديدة عن الزنجبيل الوحشي والأماكن التي ينمو فيها، فإن كل واحد من هذه الأماكن تمت معالجته على حدة وببيت واحد من الشعر، ولكن مجموع الغناء تم ترابطه بتكرار كلمات تنقل من نص بيت من الشعر إلى نص بيت آخر منه. والتأليف الغني لهذه القصيدة أكثر وضوحاً وأكثر مهارة من نحيب امرأة من الداما، ليس لأن هذه العناصر المنفصلة تتمركز حول موضوع واحد فحسب، وإنما لأنها قدمت مرتبطة به أشد الارتباط.

هذه الصنعة يمكن أن تنطبق على مواضيع ذات طبيعة معقدة أشد التعقيد من حيث أنها لا تتعلق بوضعية ثابتة وإنما بعمل أثناء تطوره، كمثل هذا الغناء الفيدي الذي ألفته على ما يبدو أمٌّ لأبنائها الذين أخافهم اقتراب العاصفة. وهو يظهر — على طريقته — الحيرة والقلق اللذين شابا أفكار تلك الأم:

يا عزيزيَّ، يا عزيزيَّ
أنتما تريان مجيء الريح والمطر
من وراء البحار السبعة
أنتما تريانهما كلاكما
انظرا، أيها الأخوان، الرعد والبرق القادمين من البحر.
لقد أصبح ذلك سيئاً
ولقد أُنهك جسـدي
فلنذهب كلنا إلى مغارة راجاوالا
كلا، كلا، يا أميريَّ
إن من المستحيل أن نذهب إلى هناك، فلنبق هنا

أيها الأميران الفاتنان، في الغابة توجد أرواح وآلهة
ألن نبقى في القصر هذا المساء؟
فالسماء سوداء، والأرض سوداء.
ألا تسقط ثمار الكون KON في إينيغال ومالاغالا؟.
فلنذهب إلى مغارة راجاوالا.

إن هذا الغناء أكثر جدية وأكثر تشنجاً من غناء السيمانغ، ولكن المغنية الفيدية، في اضطرابها نفسه، تجمع أفكارها في تتابع منطقي يرتبط تماماً مع اضطراب أفكارها ذاتها وتعبّر عن مجموعة من المقترحات في جمل تكاد تكون منفصلة بحيث أن كل واحدة منها تشكل بيتاً من الشعر. ومع أن من غير الممكن تتبع القفزات المفاجئة لأفكارها فإنها تفرض عليها على الأقل نوعاً من النظام وتعطي لكل واحدة منها ما يكفيها من الإفاضة لتجعلها مترابطة. ومن المدهش حقاً أن العواطف المعذبة لهذه المرأة أمكن تقديمها بهذا الشكل البسيط، وأنها استطاعت بدون اعتراض أن تضفي على كل منها اهتماماً خاصاً وقوة خاصة.

ويبدو أن البيت من الشعر الذي كان يعتبر وحدة في حد ذاته بقي الاستعمال الدارج في كل الأغاني البدائية غير المصحوبة بالرقص ولا ترتبط بحركاته. ونجد ذلك أحياناً حتى عندما نتوقع نمطاً أكثر سهولة في معالجة موضوع أصعب. ورغم أن الوطنيين الأستراليين في الشمال الشرقي من أرض أرنهيم يملكون أغاني طقسية تعد حتى الأربعين بيتاً من الشعر، فقد احتفظوا فيها بالبنية نفسها. وكل بيت فيها ثقيل بالمعاني لأنه غير مصحوب بحركات معادة لرقصة، وإنما بتتمة من إيمائية تتغير على الدوام، ولذلك فإنه يبقى الوحدة الإيقاعية.

نموذج مختصر لهذا النوع من الأشعار يجعلها مفهومة بصورة عامة. الأجداد الأسطوريون المعروفون باسم الجانغاوول يبحرون في زورقهم ويبدون ملاحظاتهم على ما يشاهدونه من حولهم:

بينما كنا نجدف سمعنا صوت ضجة،
فقد قفزت سمكة إلى سطح الماء
إنها ذئب البحر، السمك المنشار! من أجلنا قفزت هذه السمكة!
سمكة طائرة أثارت الضجة أثناء قفزها ورشّت الماء
(ها هي ذي) سمكة منشار بقربنا؛ لأنها سمعت الضجة التي أثارها
زورقنا، زورق الجانغاوول
اقفزي أيتها السمكة! يا سمكة المنشار التي نثرت بضجة رذاذ الماء.

ذلك هو نموذج من غناء بدائي متطور تطوراً كبيراً . وهو يختلف عن القطع القصيرة البدائية بطول أشعاره وإفاضته والمرور الملاحظ تماماً من فكرة إلى أخرى ، والوضوح الذي يقدم به كل تفصيل من تفاصيله . ومع ذلك فإنه ليس إلّا تطوراً طبيعياً من الأشكال الأكثر بساطة والتي لا يزال يحمل ملامحها . فكل واحد من هذه الأبيات وحدة نحوية تكاد تكون مستقلة ، وتسلسلها هو الذي يشكل مثل هذه القصيدة الطويلة .

وهذا النمط من البناء يتكشف عن صفة بدائية في أكثر من ناحية . فالأبيات من الشعر التي تشكل وحدات مستقلة يمكن أن تتبادل فيما بينها ويتم التصرف فيها على أشكال مختلفة . والمغني الذي أخذها ليس مجبراً على أن يقدمها دائماً على الترتيب نفسه إذا لم يفسد معناها — وهو يغير في مواقعها — إفساداً خطيراً . كما يمكنه أن يضيف إليها أو يحذف منها إذا رأى ذلك مناسباً . وحتى لو كان لها صفة طقسية فإنها ليست بالضرورة غير قابلة للتغيير ، ومن المقبول تماماً أن تدخل تبديلات في تفاصيلها . ويبدو غياب الترتيب الملزم أكثر طبيعية عند الشعوب البدائية منه عند الأناس الأكثر تطوراً بسبب طبيعة لغة كل منهم . فاللغات البدائية تمتلك أحياناً قواعد نحو صالحة وقابلة للتعبير بدقة عن بعض المواضيع ولكنها لا تصل أبداً من حيث التنظيم إلى مستوى لغة ذات مرونة كاللغة الإغريقية ، أو لغة ذات مقاطع منفصلة كاللغة الصينية . وهي ليست بحاجة إلى جمل منسقة جداً ولا تلجأ إليها ، وتستطيع الجملة أن تختلط بدون صعوبة بجملة أخرى لأن وظيفة الكلمات ليست مختلفة تمام الاختلاف . وينجم عن ذلك أن البنية غير الدقيقة لغناء بدائي هي أمر طبيعي تماماً ، وليست ناتجة عن فن أدنى وإنما هي ناجمة عن مجرد نضج لغوي أدنى . وهي كذلك من عدة نواح عند الأستراليين والبوشمان ووطنيي أندامان والسيمانغ . والأمر أقل من ذلك صدقاً عند الفيديين VEDDAS الذين تبنوا اللغة السنهالية ، وعند الأقزام الذين تكلموا لغة البانتو . ولكن يبدو تماماً أنه باستثناء بضعة استثناءات جذرية من هذا النوع ، فإن لغة بدائية يمكن أن تكون قابلة لأن تتجه نحو وحدة متماسكة وأن تهيئ طرائقها كي تصل إلى بنية أكثر منطقية لا يتضح فيها معنى مجموع الكلام إلّا في نهاية الفقرة التي تضمه . وذلك شائع تماماً في لغة الأسكيمو حيث العلاقة بين الكلمات قوية بما فيه الكفاية لتجعل هذه النتيجة ممكنة . ومن هذه اللغة نعطي مثالاً لغناء واحد مؤلف من قبل فتى اسمه نوركو لم يكن يتجاوز العاشرة من العمر .

اصطدت رنة أنثى
ذلك لأنني كنت أشعر أن عليّ أن أقتل رنة أنثى
ولكن مرافقي العزيز في الغناء كان كلباً كسولاً إلى حد كبير

كان صياداً مهملاً إلى حد كبير
ولكن مع الدب الأبيض
وثور المسك الأسود
على الجليد الثابت، يلزمني الكثير من المران لأكون نداً له.

في هذا المثال تتطابق مع الغناء جملة أبيات حسنة التمفصل فالصنعة هنا أكثر تطوراً من طريقة بيت من الشعر إلى بيت من الشعر، وربما من أجل هذا السبب كانت أقل شيوعاً. ولكن استعمالها من قبل الأسكيمو يبدو برهاناً إضافياً على أن أغانيهم هي أكثر صنعة من أغاني الشعوب الأكثر بدائية منهم. فالغناء يمضي من خلال فكرة معقدة لا يتم تقديمها بواسطة مجموعة من الصور المستقلة وإنما بانسياب متناسق بين مجموعة من الأبيات.

وفي مقابل هذه الأغاني التي تنطلق على سجيتها دون أن يكون عليها الخضوع لمتطلبات رقصة من الرقصات، يمكننا أن نشاهد أغاني أخرى تخضع إلى حد ما لمتطلبات الرقص. وليس من رقصة مهما كانت بدائية يمكن أن تُحصر مدتها في الزمن الذي يستغرقه غناء بيت واحد من الشعر أو أن تكون رتيبة بما فيه الكفاية لتنطبق مع تكرار هذا البيت. وينجم عن ذلك أن بيت الشعر ليس هو الذي يكرر مرات عديدة وإنما ينقلب إلى نوع من مقطع، وليست تلك هي الحالة في غناء غير مقرون بالرقص. ومثل هذا المقطع الذي لا يحتوي على عدد محدود من أبيات الشعر وإن كان يعد منها بين أربعة وستة بصورة عامة، يمكن أن يؤلف كلاً متماسكاً وكاملاً في ذاته، وهذا ما يرينا إياه ذلك الغناء المرافق لرقص من نساء الأسكيمو من نهر ماكينزي:

ذراعاي تتحركان عالياً في الهواء
يداي تخفقان على ظهري، تخفقان فوق رأسي كجناحي طائر.
أريد أن أحرك وجهي، أريد أن أرقص، أريد أن أهز كتفيّ، أريد أن أهز جسدي.
أريد أن أشبّك ذراعيّ، أريد أن أجلس القرفصاء
أريد أن أضع ذقني على يديّ.

وبما أن هذا الغناء مخصص لمرافقة رقصة يمكن أن تتم فوق مجال صغير، فإن مقطعاً واحداً يكفي فيه وليس من حاجة لتكراره. ومن الممكن ألّا يكون هذا الغناء إلّا مقدمة لأغان أخرى ستأتي بعده. وربما لم يكن ذلك هو نوع الأغنية الراقصة من النموذج الأكثر بساطة، ولكن أمثلة مشابهة له أُخذت من أماكن أخرى ترينا بأنه لا بد أن يكون غناءً أصيلاً. وإليك مثالاً على ذلك مأخوذاً من الداما لا يحتوي إلّا على بيتين:

أيها الناس الآخرون الذين تركضون إلى الرقص، هل ذهبت النساء قبلي؟
اذهبن إذن إلى الرقص، أنتن أيتها الراقصات.

وإليك غناء آخر من أربعة أبيات:

سيادته آروب سحقني
سيادته ماناس سحقني
إلى أين إذن عليّ أن أهرب؟
عند أي غدير علي أن أتوقف لأشرب؟

وعند بزوغ الهلال الجديد يقيم الأقزام احتفالاً ترقص فيه النساء ويتغنين بما يلي:

أيها الهلال أواه! أيها الهلال الأم، أواه! أيها الهلال الأم.
يا أم كل شيء حي!
استمع إلى صوتنا، أواه! أيها الهلال الأم!
أواه! أيها الهلال الأم، أواه! أيها الهلال الأم!
أبعد عنا أرواح الموتى.
استمع إلى صوتنا، أواه! أيها الهلال الأم!
أواه! أيها الهلال الأم، أواه! أيها الهلال الأم!

مثل هذه الأمثلة تأتي من رقصات من النوع الأكثر بدائية. وما إن يستقر النمط حتى تحث الرغبة في تكرار حركاته فوراً إلى تأليف أدوار إضافية من النموذج نفسه. وفي هذه الحالة تتشكل الوحدات الأكثر طولاً بتراكم أبيات مستقلة من الشعر في الأغاني غير المصحوبة بالرقص.

وثمة أسلوب ملائم للعمل يعتمد على أن يجعل وحدة الصياغة المرتبطة بالحركة التي تقدمها الرقصة مؤلفة من بيتين متكاملي المعنى من الشعر DISTIQUE. وتلك هي الحال عند الآراندا في أستراليا، والأسكيمو والداما، والنتيجة متشابهة عند كل واحد من هؤلاء. ففي رقصة تقليد للطيور تغني نساء الآراندا الأغنية التالية بعد أن يتزينّ لهذه المناسبة بوجه خاص:

على الحجارة المتدحرجة ترسم العذارى لأنفسهن رموزاً جديدة
على الحجارة الصغيرة يرسمن رموزاً جديدة.

يرسمن لأنفسهن علامات على طول الأطراف
يرسمن لأنفسهن علامات بيض على طول الأطراف.

أيتها التوائم اللواتي يتدفقن زمرة واحدة غنّين بصوت أقوى
أيتها التوائم اللواتي يأتين زمرة واحدة غنّين بصوت أقوى.

العذارى يتغنّين بصوت عالٍ جداً
يتغنين حتى أن صوتهن يصل إلى السماء.

على ضفاف البحيرة المالحة يجلسن
رقيقات، كعصافير الماء، هناك يجلسن.

فكل بيتين من هذا الغناء يشكلان كلاً واحداً، سواء في معناه أو في تركيبه، واستطالته حتى يصبح قصيدة إنما تأتي من ضم كل زوجين متكاملين من الشعر DISTIQUE إلى زوجين آخرين، كما هو الحال تقريباً في الأغاني غير المصحوبة بالرقص التي تنشأ من تراكم أبيات مستقلة من الشعر إلى بعضها البعض. ولكن البيتين المزدوجين المتكاملين، وليس البيت الواحد، هما ما يعنياننا، لأنهما يسمحان برقص أطول وينسجمان معه بشكل أفضل. وما يجري بالنسبة للثنائية الشعرية يجري بالنسبة للرباعية أو لوحدة عروضية أطول. وما هو أساسي هو أن الوحدة تملك ثباتاً إيقاعياً وتنسجم مع الموسيقى التي يتم عليها الغناء.

إن متطلبات الرقص تجبر الغناء على تضييق التوسع في مواضيعه، ولكنها تكسبه أناقة ومهارات جديدة في الشكل والأداء. وهذه الأغاني هي بصورة عامة أحسن وزناً من تلك التي لم تخصص للرقص، وهي تدور حول فكرة مركزية لا تخرج عليها إلّا قليلاً. وفي شكلها لا تكتفي بمجرد تكرار أدوارها، بل تدخل فيها تحسينات حاذقة تجعلها أكثر جاذبية. ويمكن للوحدة أن تكون ثنائية أو رباعية أو أن تكون مقطعاً شعرياً أطول من ذلك، ولكننا يمكن أن نجد في وسطها وقفة تدل على تغير في حركة الرقص. ويمكن للمجموع أن يأخذ عندئذٍ صورة هذا النوع من غناء الأسكيمو:

أنت لا تدعني أفعل شيئاً.
القنديل، هناك في الأعلى، يلتمع دائماً رغم كل شيء.
هذا، واسمح لي أيضاً أن أقول لك ذلك:
في بحثي عن وجبة طعام أيضاً، يا سلاحي
أنت لا تهيىء لي الطريدة.
أنت لا تدعني أفعل شيئاً.

هذا القوس الكبير، هذا القوس المنتصب دائماً
هذا، واسمح لي أيضاً أن أقول لك ذلك:
في بحثي عن رنة من الذكور، يا سلاحي
تجعلني أعود إلى البيت ويداي فارغتان.

أنت لا تدعني أفعل شيئاً.
الطبل الكبير منتصب دائماً.
هذا، واسمح لي أن أقول لك ذلك:
لكي ننشد أغاني الرقص، يا طبلي
أنا تعب، حتى لا أستطيع أن أرفعك.

هنا كل المقاطع تتشابه، ليس فقط في بنيتها العامة وإنما أيضاً في توازنها الداخلي. فكل واحد منها ينقسم إلى قسمين، وكل قسم منها يقدم مشهداً محدداً تماماً. والحركة في كل مقطع محسوبة بدقة لتتناسق مع حركات الرقص المكرورة. ومن حيث المبدأ، مثل هذه الصنعة يمكن أن تتتالى على هذه الصورة مدة طويلة كلما تكرر الرقص، ولا يوضع لها حد إلّا إذا قبل المغني بأن يؤلف مقاطع جديدة أو نضبت الرغبة فيها. وأغانٍ من هذا النوع، من الناحية العملية، ليست طويلة جداً، وربما كان ذلك بسبب الطبيعة الجامدة أساساً لموضوعها الرئيسي الذي لا يسمح أبداً بالتغير والذي لا يتضمن في الحقيقة شيئاً هاماً ليعبر عنه.

والأغنية الراقصة تترافق دائماً بلازمة، لأن الجزء الأساسي من الغناء إنما يتم بصورة إفرادية SOLO، بينما بقية الزمرة التي تقوم بالرقص لا يسعها إلّا تكرار اللازمة. ولذلك فإن توالي المقاطع يكسبها تنوعاً متزايداً، أما اللازمة ــ رغم أن الحالة ليست كذلك في جزر أندامان ــ فتظهر أحياناً في مقدمة الغناء لتسمح للجميع بالانضمام إليه فوراً. مثال ذلك امرأتان من أسكيمو مضيق الأمير ألبرت تغنيان القسم الأساسي من الغناء، بينما تقوم بقية الزمرة بالتمهيد له بلازمة اصطلاحية:

فلأغنِ أمامه، فلأغنِ أمامه
فلأغنِ أمامه، فلأغنِ أمامه

مع أنني مشيت على الجليد هناك
مع أنني مشيت على الجليد هناك
فإن ذلك لم يكن يبدو أن له حقاً هيئة الجليد.

مع أنني مشيت على التراب هناك
مع أنني مشيت على التراب هناك
فإن ذلك لم يكن يبدو أن له هيئة التراب .

مع أنني ذهبت لأرى البحيرة هناك
مع أنني ذهبت لأرى البحيرة هناك
فإن ذلك لم يكن يبدو أن له هيئة بحيرة .

مع أنني اقتربت من حَجَل الثلج هناك
مع أنني اقتربت من حَجَل الثلج هناك
فإن ذلك لم يكن يبدو أن له هيئة حَجَل الثلج .

مع أنني ذهبت لرؤية المرأة هناك
مع أنني ذهبت لرؤية المرأة هناك
فلم يكن يبدو أن لها حقاً هيئة المرأة .

فاللازمة هنا مستقلة استقلالاً تاماً عن الغناء نفسه ولا تغير فيه شيئاً ، رغم أنها أضافت فكرة خفيفة مختلفة عن الموضوع المحدود نفسه ووضعته بشكل أكثر وضوحاً في إطاره الاجتماعي . ومن هذه الناحية فإنها ضخمت دور المقطع باعتباره وحدة . وهي دائماً تلعب دورها الأساسي في جمع بقية المغنين وضمهم إلى المغني الرئيسي ، ولكنها لا تحد أبداً من فكرة الغناء الأساسية ولا تعطي نظاماً لمجموعه .

وهكذا فثمة تمييز واضح بين هذه الأغاني غير المصحوبة بالرقص وبين الأخرى . فالنوع الأول يجد وحدته في البيت من الشعر ، والثاني في المقطع منه . ويُظهر الأول ، في أشكاله الأكثر تطوراً كما يمارسونها في أرض أرنهيم ، حريةً في التعامل لا نجدها في النوع الثاني . ولكن يمكن القول بأن هذين النوعين متمايزان تماماً ، إذ يحدث في كليهما أن يتناوبهما المغنون أنفسهم الذين ينقلون طرائقهم ، بطبيعة الحال ، من أحدهما إلى الآخر . ولنأخذ مثالاً على ذلك غناء مستخلصاً من قصة من قصص البوشمان قامت بإنشاده امرأة عجوز :

القِدْرُ العتيق يجب أن يبقى
القِدْرُ العتيق يجب أن يبقى
لأنني أنام في الكوخ العتيق .

وعاء الحساء العتيق يجب أن يبقى
وعاء الحساء العتيق يجب أن يبقى
لأنني أنام في الكوخ العتيق.

الكاروس العتيق يجب أن يبقى
الكاروس العتيق يجب أن يبقى
لأنني أنام في الكوخ العتيق.

السرير العتيق يجب أن يبقى
السرير العتيق يجب أن يبقى
لأنني أنام في الكوخ العتيق.

الصحن العتيق يجب أن يبقى
الصحن العتيق يجب أن يبقى
لأنني أنام في الكوخ العتيق.

هذا الغناء لا شك أنه مخصص لغناء إفرادي، بينما اللازمة المكرورة ليست إلّا استعارة من أغنية للرقص. ومع ذلك فإنها ليست هنا في غير موضعها لأنها تظهر لنا أسف امرأة عجوز تشعر بعجزها عن ترك مسكنها. وإليك تعويذة تغنيها أم من الفيدا لوليدها تشبه الأغنية السابقة كثيراً:

يا طفلي الجميل.

لماذا تبكي يا ولدي؟
إنك تبكي من أجل الإينيام يويلا* أيها الولد
سأعطيك إياها بكاملها.

لماذا تبكي يا ولدي؟
إنك تبكي من أجل الإينيام كاتاولا أيها الولد
سأعطيك إياها بكاملها.

لماذا تبكي يا ولدي؟

---

* الإينيام IGNAME نوع من النباتات ذات الدرنات النشوية. — المترجم —

إنك تبكي من أجل دهن الحرذون أيها الولد
سأعطيك إياه كله.

والفارق الوحيد في التأليف بين هذا الغناء وغناء البوشمان أنه يحتوي على جملة صغيرة استعملت فيه كمقدمة، يضاف إلى ذلك أن مثل هذه الجملة غير مقبولة، من ناحية أخرى، في أغنية مخصصة للرقص. ومنذ أن اتخذت مثل هذه النماذج شكلها عمّ تطبيقها، ولم نعد ندهش من أن تدخل صنعة أغنية الرقص في الغناء الإفرادي SOLO.

ورغم أن المقطع هو الذي يؤلف العنصر الأساسي في الغناء البدائي المصحوب بالرقص، وأن البيت البسيط والمستقل من الشعر في الغناء ليس مكرساً للرقص، فإن ذلك لا يمنع من اختراع وسائل أخرى لتقييم شكل الغناء أو الربط بين عناصره المختلفة بشكل أوثق. ومثل هذه الطرائق تساهم في أن تضفي عليه زيادة في الأناقة عندما توضح فكرته الأساسية. ومن هذه الطرائق المختلفة يشكل التكرار الطريقة الأكثر شيوعاً. ولقد رأينا كيف أن الأسكيمو والبوشمان يكررون أشعاراً كاملة من أجل أن يجلبوا إليها الانتباه بدون شك. وثمة «حيلة» أكثر ذكاء هي تكرار كلمة خاصة في مطلع أو في نهاية بيت من الشعر طول مدة الغناء. وعندما يرقص البوشمان أو يغنون احتفالاً بالهلال الجديد الذي يعتقدون أنه سيجلب لهم المطر، فلا بد أن ذلك يبدو لهم طبيعياً جداً ومرغوباً فيه:

أيها الهلال الجديد، إظهر، واجلب لنا الماء
أيها الهلال الجديد، أسقط علينا إعصاراً من الماء
أيها الهلال الجديد، بللنا بالماء.

فبتكرار الكلمات نفسها في مطلع أو نهاية كل بيت من الشعر، تكتسب الصلاة وقاراً وقبولاً. والموضوع الذي يتعلق بهذا الغناء موضوع مهم: فالهلال سيفهم بدون شك ما هو مطلوب منه وسيرى ما يفعلونه بكل الاحترام اللائق. أما السيمانغز فيستعملون هذه الطريقة بشكل أكثر إلحاحاً، الأمر الذي لا يعطي لكل بيت من الشعر شيئاً من الإشباع وشيئاً من الاستقلال فحسب، وإنما يعطي تقديراً واحتراماً للفكرة الرئيسية أيضاً. ففي غناء متعلق بثمرة التانك، وهي ثمرة تنمو على شكل عناقيد، يمكننا أن نرى كيف أن تكرار بعض الكلمات يسمح للمغني بإظهار حالة الثمرة تلك:

العنقود يتأرجح في الهواء

العنقود على طرف غصنه
العنقود يتأرجح في الهواء
العنقود الذي سنسعى إليه متسلقين
العنقود على طرف غصنه
العنقود يتأرجح في الهواء
العنقود يتأرجح
العنقود ذو الثمرة الحامضة
العنقود يتأرجح في الهواء
العنقود يحوِّم على شكل مستدير .

ورغم أن الأشعار تتكرر هنا بكاملها ، فإن التكرار الإضافي لكلمة عنقود في مطلع كل بيت من الشعر ينظم مجموع الغناء في عقد واحد ويعطيه وحدته . ويستعمل السيمانغز هذه الطريقة نفسها في نهاية الأشعار ، كما هو الحال في غناء يتعلق بنبات متسلق يسمونه بورين ، وهنا أيضاً ، يترافق هذا التكرار الخاص مع تكرار الأشعار الكاملة ، ولكنه هنا أقل سكوناً وأكثر إثارة مما هو في الغناء السابق ، وتكرار كلمة بورين تعطي قيمة للعمل الذي يمهد له الغناء أو يرافقه . وهذا الغناء ، إلى جانب أنه مخصص لتسهيل عملية القطاف لثمار هذه الشجرة ، فإنه من جهة أخرى يتمتع بقوة سحرية :

إنه طويل ، ويتدلى وطيئاً جداً ، هذا البورين
أعناب ، أعناب البورين
إنها طويلة ، وتتدلى وطيئة جداً كرمة البورين
الأحمر البورين
ينمو في عناقيد متراصة ، هذا البورين
الأحمر ، الأحمر البورين
إنها طويلة ، وتتدلى وطيئة جداً أغصان البورين
هيا ، هيا نقطف البورين
إنها تتسلق عالياً جداً أعناب البورين
إنه عالٍ جداً ، عالٍ جداً هذا البورين
أعناب البورين
الأحمر ، الأحمر البورين .

إن تكرار كلمة بورين في نهاية كل بيت تربط هذه الأبيات بعضها ببعض وتظهر الفائدة التي يبتغيها المغني من هذا الموضوع .

فالأمثلة الآنفة الذكر تظهر لنا أن التكرار في هذا الشكل أو ذاك أمر دارج في الغناء البدائي . وواقع القول أنه أكثر من دارج ، بل هو أساسي . والمعتقد أنه يفرض نفسه لإظهار الأهمية التي يعلقونها على الفكرة بتكرارها بشكل يبدو لنا زائداً عن الحاجة ، كما أننا يجب أن نرى احتمال وجود نفوذ سحري في مثل هذا التكرار . فإذا كانت الغاية الحصول على نتيجة ما عن طريق السحر ، فإن من الحكمة إظهار ما تريد بشكل لا لبس فيه . وينجم عن ذلك أن عدداً كبيراً من الأغاني البدائية ، سواء كانت مؤلفة من توالي أبيات مستقلة من الشعر أو من عدد من المقاطع ، فإنها تشتمل على فكرة مكرورة كما هي في جزء منها ، أو مع شيء من التعديل في جزئها الآخر . مثال ذلك أن البوشمان يغنون بصورة جماعية (على شكل كورس) قبل ذهابهم للصيد ، وواحد من هذه الأغاني موجه للنجم كانوبوس الذي يدعوه البوشمان « بنجم الرز » لأن ظهوره في السماء يتفق مع ظهور يرقات الأَرَضة (دودة الخشب) التي هي « رز البوشمان » :

أيتها النجمة القادمة من هناك
دعيني أرى ظبياً رشيقاً

أيتها النجمة القادمة من هناك
دعيني أنبش عش نمل
بعصاي تلك .

أيتها النجمة القادمة من هناك
أعطيك قلبي
فأعطيني قلبك .

أيتها النجمة القادمة من هناك
هل يمكن أن أرى ضبعاً في الغد !

فليقتله الكلب
ولآكـلْـه
ولآكـلْـه ويمتلئ منه جسدي
كي أستطيع أن أنام وأن أغفو في الليل .

فالدعوة المكرورة للنجمة لا تدع أي شك في القوة التي ينبغي التوجه إليها للمساعدة على الصيد المزمع عليه. وهذا الدعاء طقسي ودعاء تبجيل في الوقت نفسه. وهو يجعل المغنين على صلة مع النجمة ويسمح لهم بعرض رغباتهم أثناء مواصلة الغناء. وهذا الأخير يكتسب إيقاعاً وأناقة فنية من واقع التزامه بأن عليه أن يملأ دوره كما ينبغي وكما ينتظر منه.

وما إن يجد التكرار وتنويعاته المختلفة مكانها في التأليف حتى يصبح من الممكن استعمالها بطرائق مختلفة لربط العناصر المتنوعة وجعلها تمر من تأثير إلى آخر بشكل يكاد يكون غير ملحوظ. ويستعمل الآراندا مثلاً هذه الطرائق كثيراً. وطريقتهم في التصرف تظهر في غناء فصلي يغنونه عندما تزهر أشجار الدم* وتحوم طيور الزقزاق والببغاوات حولها لنقرها والحصول على رحيقها:

طيور الزقزاق المطـوَّقة في زرافات متفرقة
طيور الزقزاق المطـوَّقة تصرخ صاعدة إلى السماء

طيور الزقزاق المطـوَّقة غيمة من الأجنحة
الببغاوات ذوات الريش الزاهي غيمة من الأجنحة

فلتسقط الببغاوات إذن
فلتأت لتستقر على الأرض

فلتنثر ذرا الأشجار أزهارها المعطرة
فلتنثر ذرا الأشجار أزهار شجر الدم

فلتنثر ذرا الأشجار أزهارها المعطرة
ولتسقط الأزهار كما الأمطار على الأرض

لقد سقطت عناقيد أزهار شجرة الدم
عناقيد أزهار شجرة الدم التي نقرتها الطيور

لقد سقطت عناقيد أزهار شجرة الدم
عناقيد أزهار شجرة الدم، واحدة واحدة.

فتكرار الصور، وهذه التنويعات الخفيفة التي تدخل عليها، كل ذلك يثبِّت في العقل

---

* نوع من الأشجار لها نسغ أحمر يستخلص منه نوع من الدهان.
— المترجم —

ما يجري ويجعله حياً. وكل صورة من هذه الصور المتوالية تُقدَّم بصدق ودقة وتتكرر حتى تحل محلها الصورة التالية. وقد تجنب المؤلف كل نقلة مفاجئة وسريعة من فكرة إلى أخرى وربما كان سبب ذلك رغبته في إعطاء فكرة عن مجموع تبدلات المشاهد التي تشكل في نظره على الأقل كلاً متجانساً. فالطيور والزهور ممتزجة بطريقة مبهمة، وهو يأبى على نفسه أن يفصل بينهما مهما قلّ ذلك.

وتظهر صنعة أخرى مشابهة ولكن على مستوى أكثر تقدماً في غناء يغنيه الداما قبل ذهابهم لصيد النعام وبمرافقة نوع من آلة موسيقية تشبه القيثارة، ولكن الإعادات هنا أقل عدداً والتنويعات أكثر جرأة:

أنت، يا من له بطن مليء بالحصا.
حيوان له أظافر طويلة. تصدر من ريشك صوت تسام ـــ تسام
أنت، يا من تأكل قلب البطيخ الأصفر
أعطني واحدة من ريشك.

أيها النعام الذي تنهض وتهرب
بعنقك الطويل وأظافرك الكبيرة
وببطنك المليء بالحصا، أيها الطائر الكبير
أيها النعام الذكر ذو المنقار العريض
الذي تطير، الذي تجري، أيها الطائر الكبير
أعطني واحدة من ريشك الرمادي.

أيها النعام ذو الخواصر المغبرّة
أيها الطائر الكبير الذي تجري هنا وهناك ضارباً بأجنحتك
أيها البطن الذي يصدر عنه صوت خو ـــ خو
أيها النعام الذكر الذي تجري وتمشي
أعطني واحدة من ريش ذنبك.

أيها النعام الذكر الذي ترفع رأسك
أيها البطن الذي يصدر عنه صوت خاري ـــ خاري
أيها النعام الذي ليس فيك ما لا يؤكل إلّا الأمعاء
أعطني واحداً من عظام قدميك. أيها النعام!

من القدم الذي فيه عظمان يصدران صوت هوي ــ هوي
أيها النعام الذكر الذي لك مخ لذيذ جداً
الذي يصدر من وجهه صوت غو ــ غو
هل أستطيع أن أمتلكك، يا نعامي !.

وهدف هذا الغناء أن يرمي للنعام رقية سحر مؤذية تسمح للرجل من البوشمان أن يقتله، ولكنه لا يعترف صراحة بعزمه إلّا في الفقرة الأخيرة، على الرغم من وضوح هذا العزم في طلبه ريشة واحدة منه في البدء، ثم في رغبته الصريحة في الحصول على قائمة من قائمتي الحيوان وعلى مخه الطري. والفقرة الأخيرة توسع الفكرة بطريقة منهجية عقلانية تتفق مع المراحل المختلفة لصيد النعام. والجمل المكرورة قليلة في هذا الغناء، والتنويعات في الفكرة الرئيسية تنم عن حب في الزخرفة وعن عقل يتسم بالملاحظة مما يجعل مجموع الشعر يؤلف قصة حية عن صيد النعام.

فالتكرار أدى إلى التنويع، والتنويع خلق هذا التوازي الذي لعب دوراً في بعض أنواع الشعر المتطورة. ولكن هذا التوازي لم يبلغ بعد استقلاله الكامل في الغناء البدائي، ذلك الاستقلال الذي اكتسبه فيما بعد، إلّا أنه حلّ إلى حد ما محل الإعادة والتكرار. وهو لم يكتف بأن يضيف شيئاً جديداً بقدر ما حرص على أن يأتي بتعديل على شيء تم تبيانه من قبل. ولنا على ذلك أمثلة في الشعر الأسترالي عن الببغاوات وفي التهويدة الفيدية، ولكن إمكاناته الكبرى تظهر لنا في غناء للأسكيمو عن موضوع الزمان الذي يتم التنبؤ به بصورة غير مباشرة من خلال وصف لمشهد مرئي:

الجبل الكبير كوناك، هناك في الجنوب
إنني أراه
الجبل الكبير كوناك، هناك في الجنوب
إنني ألحظه
الضياء اللامع، هناك في الجنوب
إنني أتطلع إليه
ما وراء كوناك يمتدُّ
الضياءُ نفسُه الذي يغمرُ
الكوناكَ حتى البحر.
انظر كيف أن الغيوم في الجنوب
تتضخم وتتبدل

انظر كيف أنها في الجنوب يزيّن بعضها بعضاً
بينما القمة مغطاة من جهة البحر
بغيوم متغيرة
مغطاة من جهة البحر
يزيّـن بعضها بعضاً .

فالتكرار هنا يقوى بمتغيرات تبشّر بالتوازي وتتحول إليه بشكل يكاد يكون خفياً . فالمغني يركز انتباهه على الفكرة الرئيسية ويبرزها بالوسائل الشائعة ، ولكنه يستنبط منها مشاهد جديدة ويعالجها كما ينبغي مدخلاً عليها متغيرات على الموضوع الرئيسي . والتكرار يقود بطبيعة الحال إلى التوازي الذي هو منه تطبيق أكثر تطوراً ويجلب شيئاً من الجدة والطرافة بدلاً من تكرار الفكرة نفسها على الدوام . وبهذه الطريقة قادنا هذا المغني من الأسكيمو إلى « قفلة » جميلة جداً ، إذ كان غناؤه يحمل رسالته بكل هدوء وبصورة مؤثرة جداً . والفن هذا نفسه وُجد ، ولكن على درجة أدنى ، في غناء فيدي يصف فيه رجل ما يكنه من تقدير لزوجته :

بسبب نقص في أفراخ الكركي أو في الغذاء ، لن تضيع حياتك .
وإذا كان الطقس بارداً أو هبّت الريح ، لن تضيع حياتك .
وإذا أمطرت السماء أو انتشر الضباب ، لن تضيع حياتك .
أما إذا لم تعد امرأتك إلى جانبك ، فستضيع حياتك .

هذا الغناء يعتبر من بعض النواحي أكثر جرأة من غناء الأسكيمو السالف الذكر ، لاعتماده على التكرار والتوازي من أجل الوصول إلى تأثير بالمفاجأة بل والتناقض . فالتغيير الذي أتت به الكلمات الأخيرة أقوى مما نجده عموماً في الأغاني البدائية ، وما هو أدعى للملاحظة أنه اعتمد على تكرار الجملة التي أتت في الأبيات السابقة . وقد اعتمد على التكرار ليثير شيئاً من التركيز الفكري ، ثم أتبع ذلك بقول شيء لم يكن ينتظره منه أحد .

وقد بدأ الغناء البدائي ، عندما وصل إلى مرحلة التوازي ، يرتبط بأغاني الشعوب الأكثر تطوراً . وتلك هي الطريقة المستعملة عادة لإقامة وحدة شعرية في الأدب القديم للشعوب السامية ، وهي تتفق مع التكرار في غناء مصري كان ينشده جنود قائد اسمه أوني كان قد خدم في عصر بيبي الأول في نحو من عام ٢٣٦٥ ــ ٢٣٥٨ ق . م ، وذلك أثناء عودتهم من إحدى الحملات ، وها هم أولاء يتغنون بنصرهم :

هذا الجيش عاد سالماً
بعد أن قطع أوصال سكان بلاد الرمال.
هذا الجيش عاد سالماً
بعد أن أزال من الوجود بلاد سكان الرمال.
هذا الجيش عاد سالماً
بعد أن استولى على معسكراتهم الحصينة.
هذا الجيش عاد سالماً
بعد أن قتل منهم الجنود بالآلاف.
هذا الجيش عاد سالماً
بعد أن أسر منهم الجنود وعدداً كبيراً جداً من الأسرى الأحياء.

فهنا تكرار لأبيات شعرية غير زوجية، وتواز في أبيات زوجية: فالصنعة لا تختلف كثيراً عن الصنعة في التهويدة الفيدية. فالأبيات غير الزوجية من الشعر تثير الفخار بالنصر القريب، أما الأبيات الزوجية فإنها تتعرض للأسباب التي أدت إلى ذلك وتسوّغها. ولا يوجد فرق بين مثل هذه الصنعة وبين التوازي الكامل الذي لا يوجد فيه أي تكرار، أو حيث يرتد هذا التكرار إلى أقل ما يمكن أن يكون، وحيث تُقدم فكرة رئيسية واحدة على شكلين يختلفان اختلافاً بسيطاً، أو من وجهتي نظر مختلفتين. وهذه الطريقة التي تعود أمثلتها الأولى التي نعرفها إلى مراثي داود على شاؤول وجوناثان هي الخليفة المباشرة للفن الذي مارسته الشعوب البدائية.

ولكن الفن البدائي يلجأ أيضاً إلى طرائق أخرى ليجمّع أشعاره في وحدة متماسكة مقبولة. وهو من هذه الناحية يشبه كثيراً ما نجده في أدب لاحق. فهنالك أولاً **الجناس اللفظي** الذي يشكل أساس الشعر الجرماني القديم، ونحن لا نجده دائماً لدى الشعوب البدائية، أو أنه لا يستعمل عندها بشكل واع، ولكنه موجود لديها بدون شك، ولا بد أن مؤلفيها قد حسبوا حساباً لما يجره من فائدة. مثال ذلك تلك الجملة التي نجدها عند الأسكيمو في أكثر من مناسبة:

آتا ماتوما م، ماتا
انظر إلى قلبه.

والتي تُستعمل تعزيمةً سحرية إذا كان الأمر يتعلق بقلب ولد أو قلب كلب. وقد أصبحت شائعة لديهم بدون شك، حتى لكأنها نوع من رَوْسَم CLICHÉ بسبب الصوت العذب والرنين المستساغ الصادر عن تكرار حروف الميم والتاء والألف الممدودة. ويمكننا أن نكتشف مؤثرات من

النوع نفسه في بعض الأغاني الطوطمية التقليدية لدى الآراندا، التي لا بد أنها هذبت وعُدّلت خلال سنوات طويلة. فهم يقولون في غناء يتعلق بالأوبوسوم (وهو حيوان أمريكي من ذوات الجراب):

نوتوبيركيلجيركيل نوباناما
كيراتيجا نوتوركا نوباناما
ها هو ذا الأوبوسوم ببطنه البدين
في قاع السهول، إنه هناك ببطنه البدين.

فهنا قسم كبير من التأثير يتأتى من تكرار النون والميم والتاء و (رك). ونجد مثل ذلك في غناء طقسي من دائرة كونابيبي لوطنيي الشمال الشرقي من أرض أرنهيم، يصف الغيوم التي تجلب المطر:

جانيندجي جالبادو جانيندجي جالبادو
مطر غيمة صغيرة مطر غيمة صغيرة

حيث جناس الجيم التي تبدأ بها الكلمات يجمع فكرتي الغيمة والمطر. ومع أن الجناس ليس دائماً في الغناء البدائي فإننا نصادفه فيه كثيراً. ورغم أنه لم يعتبر حتى ذلك الوقت أمراً لازماً، إلّا أنهم وجدوا فيه بعضاً من الرشاقة.

وهنالك، ثانياً، القافية التي استعملت من وقت لآخر، كما لو أن من الواجب ألّا يفوت المغني السعي وراءها عندما يكون الأمر ممكناً. وكانت قد وُجدت سابقاً في أغاني اليامانا الخالية من المعنى، ذلك الشعب الذي لم يكن يملك أية آلة موسيقية فكان له بذلك كل الحق في أن يعطي للأصوات الطبيعية طابعاً يجعلها مستساغة على السمع. وإليك غناء مخصصاً للرجال والشباب يقدم لنا في مقطع صغير منه ما لا يدع مجالاً للشك بأنه من القوافي:

هي ــ بي ــ كا سا ــ ناس ــ كوا هي ــ بي ــ كا سا ــ ناس ــ كوا.

ونجد مثل ذلك في أشعار مفهومة تماماً من الأغاني الأسترالية وبلغات تختلف عن بعضها كل الاختلاف ولا يجمع بينها أي تشابه. فالقافية هنا تتوضع في أي مكان وليس من الضروري أبداً أن تكون في نهاية البيت من الشعر. مثال ذلك غناء طقسي من دائرة كونابيبي يعزو أربع صفات إلى أحد أنواع البوم:

مو: مونا مارالبيندي بوندجارلاري كينديجاري.

بينما يستعملها الآراندا أحياناً في نهاية بيت من الشعر ليتفادوا التكرار البسيط :

نو : موكانتي : كـا : نتانوبي
نو : ماتنجينجا : إيبي : إيبي : لانوبا : إي

توجونكا الأحمر حط فوق رأسي
أحمر كذلك هو الثقب الذي فيه أختبئ .

وبما أن نهاية بيت الشعر هي المكان الأفضل الذي تمارس فيه القافية تأثيرها ، فإننا نجدها هنالك في معظم الأحيان . وفي غناء للسيمانغ عن قرد يتسلق أشجار جوز الهند ، تتفق القافية مع السجع :

أوتينغ تـودن كا تيكن ليكن
إيليـل كيمو باتيكن .
يتسلق ويعاود النزول ، ويتطلع إلى كل الجهات
ويرى ثمرة الباتيكن .

ومما يدهش أيضاً أن نجد قصائد قصيرة تبدو أبياتها مقفّاة من أولها إلى آخرها . واحدة منها وصلت إلينا من اليواهلاي الأستراليين . وهي تتعلق بامرأة تضرب طفلها الذي تحمله على ظهرها في جناح واحدة من الحباري ، وتغني بصوت خفيض :

غوبيان جيللايغو
أوغوواهدي غوبايغو
واهل غونيندو
غورّانبول دايغو

ستصبح سباحاً
تسبح بعكس التيار
وأي ماء
لن يكون من القوة بحيث يستطيع إيقافك .

ويمكننا أن نجد شيئاً شبيهاً بذلك في غناء طاسماني معناه ليس واضحاً كل الوضوح رغم أنه كما يبدو يتعلق بجرذ ماء :

آ ري ــ نا ــ تو
كيت ــ آ ــ تي ــ إي فيا
ميل ري ــ با ــ تو
آ ري ــ نا ــ تو .

ومثل ذلك ما يغنيه أقزام الغابون :

سوري إي نيا نفاري
سوري إي نيا نساري .

الشيخ سيقول لنا ذلك
الشيخ سيعلّمنا ذلك .

هذه الأمثلة وكثير غيرها أيضاً تدفعنا إلى التفكير بأن **القافية** في الغناء **البدائي**، وكذلك **الجناس اللفظي** ، إنما هما زينة يلجأ إليها المغني بين الحين والحين ــ هذا إذا لم يكن ذلك عن طريق المصادفة ــ عندما يجد ذلك أفضل وأنه يستطيع الإفادة منه ، وإن كانت « صنعته » لا تفرض عليه ذلك أبداً . وهي أكثر وجوداً في اللغات التي يساعد ما فيها من الأصوات المحدودة على اللجوء إليها . ومن الطبيعي أن المغني الذي يكتشف قافية إنما يتمسك بها لتأثيرها الموسيقي . ونحن نجهل متى وكيف دخلت القافية في القصيدة الأكثر وعياً وتطوراً واكتسبت فيها حق المواطنة . فنحن نجدها في الصين منذ عصور موغلة في القدم ، وكذلك في بقية لغات الشرق الأقصى . واستعملت استعمالاً كاملاً في مخطوطة ليدية تعود إلى القرن الرابع قبل الميلاد . ولكن جذورها الأصلية لا بد أنها تعود إلى أبعد بكثير من كل النماذج الموجودة منها ، بل إننا نسمح لأنفسنا بأن نظن بأنها وجدت ــ وإن لم يكن ذلك إلّا مصادفة ــ في أقدم القصائد البدائية .

ثالثاً ، بما أن كلام الغناء لا بد أن ينطبق مع اللحن ، فإننا نستطيع أن نجد في ذلك أصل **الأوزان الشعرية** . فالأبيات من الشعر لا بد أن يكون لها على الأقل إيقاعها الخاص ، من واقع أن عليها أن تتبع حركة لحن وأن تنطبق عليه . وهذا يعني ــ في مجموعه ــ أنها تقدم لآذاننا طرباً خاصاً بسبب من توازن أو انسجام في الإيقاع . ولم يكن لها في الأصل أي شيء يمكن أن نسميه « بالقياس » أو الوزن ، (أي أن تملك عدداً منتظماً من النغمات ACCENTS المحددة تماماً من حيث الصوت أو من حيث الزمن للتلفظ بمقطع) . ولكنها تطورت إلى الوزن بطرق مختلفة . فأحياناً يحدد الوزنَ عددُ المقاطع المنغمة ، ولا يحسب حساب لغير المنغمة منها . ومع ذلك كان بعض الشعوب ، وبخاصة

الآراندا الأستراليون، قد تطوروا إلى أبعد من ذلك فأنشؤوا أشعارهم على مبادئ قياسية بشكل ملحوظ. فلجؤوا إلى تنغيم بعض المقاطع مما أعطى لأشعارهم شيئاً من عنصر التكرار الذي هو أساس الوزن أو القياس. واتجهوا إلى تقسيم البيت من الشعر إلى نصفين، ورغم أنهم عندما كانوا ينشدونهما كانوا يجعلونهما يتتابعان دون وقفة بينهما فإنهم كانوا يحافظون على الحركة بلجوئهم إلى مناوبة الأزمان الضعيفة مع الأزمان القوية. ولكن الوزن يتعلق بالدرجة الأولى بالموسيقى، وكلما كان النغم مرتبطاً مع الكلمات، بدا أن وجود شكل من أشكال الوزن أو القياس أمر مفروغ منه. والتنوع الهام في أنماط الوزن في الأدب اللاحق يظهر لنا أن ما كان يهم بالدرجة الأولى هو الإيقاع وأن الوزن إنما صدر عنه على صور مختلفة ليلبي حاجات الغناء.

وما كاد الغناء البدائي أن يتمثل هذه الصناعات TECHNIQUES حتى أصبح من الناحية النظرية قابلاً لتطور يكاد يكون غير محدود. ولكن واقع الأمر أنه لم تكن ولا واحدة من هذه الأغنيات تتسم بالطول. وأطول ما عرفناه منها كانت من أستراليا، وتتعلق إما بأجداد طوطميين أسطوريين، أو بأساطير يرتبط موضوعها بقوى إلهية. ومع أن هذه الأغاني وصلت أحياناً إلى خمسين بيتاً من الشعر إن لم يكن إلى أكثر من ذلك، فإن أهميتها الحقيقية لا تتأتى من طولها المادي وإنما من تجميع عدد من الأغاني المتتالية أو الأبيات الشعرية المزدوجة DISTIQUE* الخاصة مرتبة على نمط من التوالي أو شكل من نظام منطقي، وتحتوي على كل العناصر التي صُنعت منها هذه القصائد الطويلة سواء كانت قصصية أو درامية.

وإذا نحن نظرنا إلى مراحل الغناء البدائي المختلفة في مظهرها التطوري لأمكننا أن نميز فيها خمس مراحل. أولاها وجود البيت الواحد من الشعر الخالي من المعنى، كما وجدناه عند اليامانا. ثم يأتي البيت الواحد المفهوم الذي كان يكرر في أغلب الأحيان لتأكيد معناه بشكل أفضل. وبعد ذلك تأتي الأشعار المتجمعة، إما على شكل منظومة كثيفة أو على شكل مقطع وحيد. وفي المرحلة الرابعة تتكاثر المقاطع عندما يتكرر الرقص الجماعي، أو تنتشر الأبيات المتفردة في وحدات أكثر أهمية من قبل. وفي المرحلة الخامسة تتكاثر المقاطع أو أبيات الشعر بحيث يبدو أنه لم يعد يوجد حد لطول القصيدة ويصبح الطريق مفتوحاً لقطع طويلة من الأشعار بتجميع الأغاني في أقسام أو دوائر مترابطة. وبذلك نصل إلى رؤية تقدم يقع الفويجيون في قاعدته والأستراليون في القمة منه. ويصبح لنا

---

* DISTIQUE نمط من الشعر الفرنسي يشكل فيه كل بيتين وحدة خاصة ولا يتم المعنى إلّا بهما معاً. ويقابله في العربية «الدوبيت». — المترجم —

الحق أن نؤكد أن تطور الغناء التاريخي قد حدث في الأغلب الأعم وفق ما ذكرنا ، وأن هذه المراحل المختلفة إنما هي صوى على طريق نمو متزايد عبرالعصور ، منذ البدايات الموغلة التي ضاعت ذكراها في متاهات النسيان .

الفصـــــل الـــرابـــع

أنمــاط وطــرائــق

إذا لم يكن من السهل علينا أن نصل إلى فهم العمليات العقلية للبدائي، فإن الغلط في ذلك يقع في جزء منه على لغته التي لا تصبح دقيقة إلّا عندما يتعلق الأمر بأشياء أو أحاسيس فردية، وكذلك على معتقداته الدينية التي تنبثق مما تحت شعوره والتي تبدو لنا في أغلب الأحيان غامضة مبهمة رغم جهوده في تنظيمها. وهكذا يمكننا أن نتوقع لأغانيه أن تبدو لنا مشوهة وغير متماسكة، ولو لم نكن نمتلك في الواقع نماذج منها لذهب بنا الظن إلى أن كل فكرة منها لا بد أن تختلط بفكرة أخرى بشكل مضطرب، كما هو الحال في مغن فقد السيطرة على مشاعره وترك لنفسه العنان في أن يستسلم لها كما تأتيه.

ومع ذلك فإن الحقيقة شيء آخر. فعندما يقرر البدائي أن يغني فإنه يفعل ذلك بدون لف ولا دوران، حتى ولو كان يتعرض لمواضيع دينية أو طقسية هي بطبيعتها صعبة المعالجة. وهذا لا يعني أننا نستطيع أن نفهمه دائماً بدون جهد، فنحن في معظم الأحيان لا نعرف إلّا القليل النادر عن الظروف التي دفعته للغناء لنكون مستعدين لفهم هذه الأغاني فهماً كاملاً ومن الوهلة الأولى، وإن لم يكن ثمة أي شك في أن المغني البدائي إنما يلجأ على طريقته، إلى الانتقاء والتبسيط. وربما كانت تلك ــ وعن غير وعي ــ طريقةً فُرضت عليه بقوة انفعالاته ذاتها ودفعته إلى ألّا يحسب حساباً إلّا

لما أثاره أكثر من غيره . ولكن ما يلي ذلك يتم عن وعي منه ، وهذا ما يقوده إلى أن يقوم بالغناء على أساس من قاعدة ونظام . وفنه الشعري يعتمد في قسم هام منه على هذا التطبيق للنظام ، ليس من حيث الشكل فحسب عن طريق الشعر ، وإنما أيضاً من الناحية الداخلية عن طريق انتقاء الأفكار المختارة من بين العديد من المشاعر الانفعالية وتنظيمها . والتعقيد في ذاته ــ من وجهة نظره ــ ليس فيه أي إغراء . وما يريده هو أن يحاول إفهام شيء ما للآخرين بالقوة نفسها والشدة نفسها اللتين يحس بهما هو ، ويعرف أنه لو تمكن من ذلك على الصورة المناسبة فإن الآخرين سيفهمونه ويقاسمونه تجربته الشخصية . وإذا كان إلهامه غير واع فإن فنه ، من جهته ، فن واع . ويستحق المغني حقاً أن يلقب فناناً لأنه يوجز الأفكار التي تؤثر به وينظمها ويجعلها مقبولة وجذابة بقدر ما يستطيع . وهذا ما يضفي صفة خاصة على أغانيه ويعطيها الحق في أن تكون تحفاً فنية . وليست الناحية البدائية من صنعته هي التي تمنعه من قول ما يريد أن يقول ، فتلك الصنعة ربما بدت متواضعة ، ولكنها لا تلبث شيئاً فشيئاً أن تتخذ سبيلها نحو مؤثرات أكثر غنى وأكثر وعياً . ومع أن البدائي بطبيعته المحافظة يعيد ويكرر أغاني قديمة وبسيطة بل ويؤلف منها أغاني جديدة على نمطها ، فإنه يحاول أحياناً أن يحقق أشياء أكثر تعقيداً ، ومن مقارنتنا فيما بين النمطين نستطيع أن نكتشف مثالاً عن تطور الغناء .

فكل الأغاني البدائية تقريباً تعبّر عن ردود فعل عفوية أمام بعض الأحداث أو بعض المعتقدات ، أو أمام مشاعر أهاجتها ضربة حظ غير متوقعة ، سعيدة كانت أو مأساوية ، ولكنها كلها جديدة مليئة بالحيوية في ذهن كائن ذي شخصية حازمة ، معتاد على أن يعبّر بالغناء ودون أي تحفظ عن مشاعر ربما كانت غامضة وغير دقيقة من الناحية العقلانية ، ولكنها ، وبسبب ذلك ، أكثر عمقاً وقوة . والبدائي مجرد من الكوابح والنواهي والتحفظات التي تودعها الحضارة في الإنسان ، فهو يعمل بصورة عفوية ودون تردد في كل المواضيع التي يتأثر بها ويستلهمها . وهو يضع فيها خياله وانفعاله وتجربته والكلمات التي تبهره واللمعات الأولى من الأفكار العامة التي تخطر بباله . كما أنه في سلوكه العادي لا يعرف التحريف ، ويعبر عن مشاعره دون إكراه بإشاراته وتعابير وجهه ونبرات كلامه . وإذا تعرض لظرف غير عادي محير أو مدهش فإنه ينفعل بكل كيانه . وشِعره ليس نتاج عنصر منفصل عن طبيعته ، ولكنه نتاج هذه الطبيعة بكاملها ، ومن أجل ذلك يقدم لنا انطباعاً ليس مباشراً وسهل المنال فحسب ، ولكنه مؤلف من كلٍ متجانس أيضاً ، ويعبر عن تجربة عاشها حتى الثمالة حتى لتبدو ذات حياة مستقلة ووحدة شخصية .

ويمكن لمثل رد الفعل هذا أن ينجم عن مسبب بسيط جداً ، وبساطته في ذاتها تظهر لنا بأي زخم يحس البدائي بما يثيره . وإليك مثالاً بسيطاً على ذلك يقدمه لنا وطني من أندامان يقوم بتجهيز

زورق له. فهو يحس لذة كبرى في عمله حتى لا يستطيع أن يمنع نفسه من التعبير عنها بالغناء، حتى ولو لم يقل شيئاً لا يعرفه المشاهد من قبل:

إنني أفصّل الجزء الأدنى من جؤجؤ زورق
إنني في سبيل أن أجوّف زورقاً
إنني في سبيل أن أجوّف زورقاً.

فلا شيء يهم عنده أكثر من اللذة التي يحس بها أثناء عمله الذي يستغرقه وكأنه طفل لدرجة أنه شعر بالحاجة إلى جذب انتباه الآخرين من الوطنيين لما يفعل، وهو مقتنع بأنهم لن يكونوا أقل حماسة منه. فهذا العمل بالنسبة له يقدم كل الافتتان الذي يسببه كشف جديد. وعندما يحدث له شيء خارج عن المألوف. يشعر باهتياج فوق العادة ومن الطبيعة نفسها، كما يظهر لنا ذلك هذا الغناء الآخر من جزر أندامان، الذي يحدثنا عن صياد تمكن من سلحفاة:

رأى مايابورو في الماء سلحفاة كبيرة وأصابها في عينها
ضحك مايابورو عندما أصابها في عينها
ضحك مايابورو عندما أصابها في عينها.

إن كل إنسان يفهم حالاً ما أحس به الصياد ويشاركه فرحه الكبير. ففي مثل هذه الأغاني تكمل التأثير كله إشارة واحدة مفردة، والسبب في ذلك على وجه التحديد أن العقلية البدائية لا تحلل أية حالة إلى عناصرها الأساسية المختلفة، وإنما يستوعبها دفعةً واحدةً شعورٌ كامل متكامل لدرجة أن غناء قصيراً يستطيع أن يكون غنياً بالانفعالات. وتستطيع فكرة واحدة قُدمت على أنها وحدة بذاتها لأن المغني رآها كذلك، تستطيع هذه الفكرة أن تحتوي وحدها على الكثير من العناصر المميزة. مثال ذلك غناء من لدى البوشمان عن فتاة أصابها المرض فجأة، وكان النبأ مأساوياً مثيراً للاضطراب حتى قام واحد منهم بوصف أعراضه وأحواله بفطنة عالية:

لقد خافت المسكينة الصغيرة كاريس
فهي تتألم من مغص شديد
وتعض التراب كأنها ضبعة ابتلعت سماً
وقد هُرع الناس من كل مكان ليشاهدوا المنظر
فأصابهم الرعب كلهم منه أيضاً
ولكنهم ما انفكوا مع ذلك يرددون: «أوه، إنه لا شيء».

فالأمر يتعلق هنا بحالة سهلة، ولكنها تقدم لنا أكثر من مشهد. والمغني يعي ذلك تماماً ويفيد منه. فهو يستمتع بدون تحفظ بلا معقولية المشهد الذي يرويه وتناقضه. ونحن نكاد نجد في كل المواضيع غنى مشابهاً ومتزناً يبعث فينا مشاعر عميقة ومباشرة دون أن يسمح لأي أمر بأن يبعد الانتباه عن النقطة الرئيسية في الموضوع. وهكذا يمتلك أقزام الغابون غناء يستعملونه أثناء احتفالات التلقين وينم عن اعتقادهم الراسخ بأن القزم ليس زنجياً وإنما هو نوع أسمى ويختلف عن الزنوج:

لستَ ابن الليل
الليل العميق الخؤون
الأسود كسِناج كوخك المدخّن
لستَ ابن الليل
أنت ابن النهار المبهر المضيء
ابن الأرض الحمراء المعطاء
الأرض التي تنبت فيها الأثمار الطيبة المذاق
أنت ابن النهار المبهر المضيء
هوهو مو نغا يورو ويلي
كلا، لست ابن الليل.

فهنا، الحدث الرئيسي هو أن القزم من أصل مختلف عن أصل بقية السود. وقد قُدم تحت زوايا عديدة وبأكثر من صورة، ولكن كل تشكيل إنما يتجه نحو هدف واحد، وموضوع الغناء واحد لا تفكك فيه.

وسنلاحظ رد فعل مباشر أيضاً في الأغاني السحرية وفي الصلوات. وهدف هذه أن تحصل على نتيجة ملموسة، وإلحاح هذه الرغبة نفسه هو الذي يضفي عليها قوتها. والمؤلف، مهما كان أمره، يعرف جيداً ما يريد الحصول عليه وبأية شدة يرغب فيه لكي يوجه إليه كل انتباهه ويقصر غناءه على العناصر التي لا بد منها بشكل اضطراري. ومن المناسب ألّا يكون ثمة سوء تفاهم حول ما يراد الوصول إليه، والكلمات المستعملة ينبغي أن تكون منتقاة بكل دقة لأنها تعبر عن شيء يحس به الجميع بكل قوة ويرغبون به ومنه يستحلبون الفائدة. مثال ذلك أن السيمانغز عندما يدفنون أحد موتاهم يتمنون أن يتجنبوا كل شر من جانب روح المتوفى بأن يغنوا ما يلي:

إمضِ أولاً
وأنا من بعدك

لا ترسل لنا المطر
لا ترسل الزوابع
لا ترسل برقاً ولا رعداً.

فهنا صلاة لا لبس فيها، وقائلها لا يبذل أي مجهود في إخفاء نيته. فإذا توجه مصل لإلهه يطلب منه التماساً شخصياً فإن من المهم أن يعبّر عن ذلك بكل الدقة المبتغاة، كما هو الحال في حالة الصياد الذي يرجو القمر أن يقدم له الكثير من الطرائد ويعبّر بدون مواربة عما يدور في خلده:

أيها القمر الذي تنبثق هناك
اجعلني أرى غداً نعامة منذ الصباح الباكر
نعامة تحتضن بيضها
اجعلني أسرق الصفراء منه
بواسطة ذنب ظبي ذي شعر
أنشره فوق عصا صغيرة
فوقها ينتشر ذنب الظبي.

فالدقة التي يصف بها الصياد ضربة المكنسة البدائية المصنوعة من ذنب ظبي على عصا، تظهر بأية عناية يتوقع طريقة العمل المناسبة وبأية لذة يتمنى أن يتقدم القمر لمساعدته. ومن المؤكد أنه ليس من الضروري أن تكون كل الصلوات صريحة واضحة كتلك، فقد يحدث أن تكون ذات حذق مراوغ، وبخاصة عندما تصدر عن طفرة من طفرات الخيال. مثال ذلك عندما يرقص أقزام الغابون على شرف الشمس يقوم المغني المنفرد بالغناء بصوت منخفض وإيقاع بطيء:

أيتها الشمس، أيتها الشمس
لقد أتى الموت، وحلّت النهاية
والشجرة سقطت وماتت
أيتها الشمس، أيتها الشمس
لقد ولد الطفل في بطن أمه
فالموت يحيا، والإنسان يحيا، والشمس تحيا
أيتها الشمس، أيتها الشمس، أيتها الشمس.

ففي خلفية هذا الغناء يظهر الاعتقاد بقدرة الشمس التي توزع الحياة والتي يعتبر الإنسان تابعاً من أتباعها، ولكن الغناء يركز هذا الشعور على نقطة غاية في التحديد، فهو يلح على التناقض بين الحياة والموت، ووعيه لهذا التناقض هو الذي يعطيه شكله ويسمه بطابعه. وبما أن الغناء البدائي جوابٌ عفوي على استغاثة أو تهديد فإنه لن يكون بالضرورة باهتاً ولا مبسطاً، فمن الممكن له أن يعبّر عن حالة ذهنية معقدة في بضع كلمات وأن يمنحها لفتة شعرية إلى أقصى الحدود. وكل غناء بدائي، مهما كان بدائياً أو نفعياً، يكشف عن هذا التركيز على رغبة محددة وعن سيطرة هذه الرغبة على من يقوم بالغناء.

والغناء البدائي الناجم عن رغبة قوية وملحة يمتلك دائماً الصفات الشخصية للمناسبة الخاصة. ومنشئه، كما هو حال كروس CROCE وعلى عكس أريستوت، يؤلفه كما لو أن الشعر ليس له إلّا أهمية خاصة لا أهمية عالمية. فهو تعوزه الأفكار العامة بل حتى التجربة المعممة. وما يهم فيه هو أن يعبّر عن البيئة الخاصة لحالة ما وأن يصفها بعناية، كما يُنتظر ذلك من أناس قلّما امتد اهتمامهم إلى ماوراء اللحظة المباشرة أو إلى ماوراء تفكيرهم بشيء يريدون أن ينجزوه أو هم مستعدون للقيام به. وطريقة حياتهم من يوم إلى يوم يجدون عنها تعويضاً في أغانيهم الموسومة بجدة شيء فهموه منذ قليل وأحسوا به على أوسع مداه. ومع أن إدراكهم لا بد أن يكون محدوداً على مستوى المجرّد حكماً، فليس لذلك إلّا أهمية قليلة، لأن المهم هو التعبير الخاص عن مشاعرهم الخاصة، ولذلك كان المغنون يعبرون عن أصالتهم على طريقتهم غير المنتظرة في رؤية الأشياء أو في العمل تجاه حادث من الأحداث. وهم لا يتوخون التجديد أبداً في أفكارهم الرئيسية، ولكنهم يظهرون ابتكاراً جريئاً وطريفاً في معالجة المواضيع المألوفة. وفي طريقتهم الضيقة في النظر إلى الأمور، تلك الطريقة التي ليس فيها أي شمول، يمكن للمغنين البدائيين أن يكتشفوا في الحالات التي يمكن نظرياً أن تلخص في سطور قليلة، يمكنهم أن يكتشفوا فيها صفات شخصية عميقة يعرفون كيف يستخلصون منها تأثيراً كبيراً على نفوسهم ونفوس الآخرين.

كما أن الغناء البدائي تنقصه صفة العمومية التي تفرض نفسها على الشعر الحديث نتيجة الرغبة في إيصاله إلى جماهير واسعة من المستمعين الذين لا يملكون كلهم الآراء نفسها أو المعتقدات أو طرائق الحياة، والذين يختلفون عن بعضهم بعضاً أكثر من ذلك أ يضاً في مصلحتهم أو في اهتماماتهم اليومية. فالمؤلف البدائي لا يؤلف إلّا من أجل جماعته الصغيرة، وله الحق في أن يفكر بأن أقل التفاصيل مهما كانت شخصية ستكون مفهومة كما ينبغي من الآخرين، الأمر الذي يضفي عليه عمقاً خاصاً جداً. والتفاصيل العرضية أو العادية إلى أبعد الحدود لها معنى دقيق جداً بالنسبة

للرجال والنساء الذين يستطيعون — في الحياة المحدودة التي يمارسونها — أن يميزوا بمهارة بين الأشياء التي تبدو لنا متشابهة كل التشابه . وأصغر تفصيل مهما كان تافهاً يمتلك صفته المميزة ويُنتج تأثيره الخاص . وعدا ذلك ، فإن حدة الرؤية هذه تجعل الكثير من الأحداث التي تبدو للإنسان الحديث خالية من أية قيمة شعرية ، تجعلها في الغناء البدائي ذات نفع كبير وتثير أزكى الفضول . ومرد ذلك في القسم الأعظم منه إلى أن الأحداث الأكثر شيوعاً تحتفظ بميزتها الشخصية وتزدحم بعناصر جديدة يمكن أن تظهر عديمة الفائدة في نظر جمهور واسع من المستمعين ، ولكنها تثير إلى أبعد الحدود جمهوراً صغيراً من الناس تنسجم هذه الأحداث مع حياتهم وتشكل ظروفها . والمؤلف لا يخترع هذه التفاصيل ، وإنما هو ينتقيها من بين المواد الموضوعة بين يديه . وهذه التفاصيل التي اعتقد بأنها تساوي عناء اختيارها إنما هي منتزعة من مجموع أهمل قسماً كبيراً منه ، وهو قرار ينبغي علينا أن نحترمه مهما كان أمره دون أن نهمل أية واحدة من الكلمات التي استعملها . والتفاصيل لا تنفصل عن تأثير المجموع ، وبها وعن طريقها يحقق الغناء تلاحمه الذي لا مثيل له . وإذا كررت مرات عديدة فذلك لتلفت الانتباه إليها ، وإذا بدت فظة أو بعيدة عن المناسبة التي تقال فيها ، فلأن الأمر كان لا بد أن يكون كذلك . مثال ذلك أن إحدى الوطنيات الأستراليات من شمال شرق أرض أرنهيم قدمت إلى بيركالا مع أبنائها وأحفادها ، وما إن وصلت حتى وقعت واحدة من حفيداتها مريضة وهي بعد في سن صغيرة وماتت . فعبرت المرأة عن حزنها في أغنية تمزق الفؤاد . ومما يزيد في تأثيرها أنها لا تنطبق إلّا على الحالة التي وجدت عليها المرأة ساعتذاك . ومع أنها لجأت إلى أساليب اشتقت من التقليد الشعري لشعبها فإن هذه الأساليب تنسجم كلها مع الشقاء الذي نزل بها واستخدمتها للتعبير عن ذلك الألم الكبير الذي ألمّ بها واستغرقها . وقد احتلت الفكرة الرئيسية ، التي هي موت الطفلة ، كما ينبغي لها ، المكانة الأولى ، ولكن وصف الظروف التي رافقت الموت كثفت فيها واقعيتها . وبما أن هذا الوصف قد وُضع في إطاره الحقيقي الصادق فإنه تضمن مؤثراً شخصياً مثيراً للشفقة لا يشعر الإنسان بأنه يتطلب أكثر منه :

افترس الحريق بيرجينبيرجين وغاماوردلا ونوغا
وأحرق الولّابي والكنغر
أواه يا ابنتي ، يا أخي ، يا ابن أخي ، يا حفيدي ، يا أبناء عمومتي
لقد أتينا إلى هنا من موطننا ، يا ابنتي يا حفيدتي
وقطعنا مرحلة طويلة للوصول إلى هنا
للوصول إلى هذا المكان غير المضياف ، يا ابنتي ، يا حفيدتي

عملتي ماتت هنا!
كلانا أتينا فوجدنا المرض أمامنا
بعيد جداً بلدي الذي أتينا منه
وعندما انتقلنا من مكان إلى آخر، أخي وابنة أخي
حملتها مريضة وأنا أبكي
من إذن سينظر ويذهل بينما الأب يبكي؟
أواه يا ابنتي، يا ابنتي، يا حفيدتي!

فالمشهد قد تم عرضه منذ البيت الأول من الشعر حيث حدثت المأساة. أما البيت الثاني فهو لا يخرج عن كونه ديباجة ولا ينبغي أن يؤخذ بحرفيته، وإنما هو يُثير فينا صوراً عن التخريب والأسى تتناسب مع موت الفتاة. ومثل هذا المدخل إلى الموضوع هدفه أن يجعلنا نرى جيداً أي نوع من الغناء ننتظر أن نسمعه، وأن يحدد لنا المكان الذي حدثت فيه المأساة. أما الباقي فليس أكثر من نحيب، والفكرة الرئيسية إنما تكمن في هذه الكلمات: «يا ابنتي، يا حفيدتي» التي تعبر المرأة فيها عن ألمها من حزن ابنتها ومن موت طفلتها. وحول هذه الفكرة تتجمع أفكار أخرى قريبة منها جداً: اضطراب الآخرين من أعضاء العائلة أمام هذا الموت، والرحلة التي انتهت بطريقة محزنة على هذا الشكل، والعناية التي أحيطت بها الطفلة أثناء الطريق، ثم التحدي الذي جاء في السطر ما قبل الأخير لأي كان في ألّا يكون قد تأثر بما حدث. وقد وصفت الواقعة بدون تزويق وبكل عناية وحنان، ولكن بما أنها متسمة بالألم، فليس من تفصيل بدا فيها زائداً أو غير مفيد، وقد تمركز الغناء كله على هذه الحادثة المأساة. ولا يمكننا أن نجد فيه نقطة تستحق أن تكون أساساً للتعميم حول الموت والألم، والأكثر من ذلك إدهاشاً أن أحداً لم يُذكر فيه بالاسم. فأعضاء العائلة المختلفون تمّ تعدادهم بالنسبة لدرجة قرابتهم، بما في ذلك الصهر وأبو الطفلة المتوفاة الذي أعطي له لقب الأخ نظراً لدرجة قرابته مع المرأة التي عبرت عن ألمها. ولقد كان يحسن أن يكون الأمر كذلك، لأن حزن الجميع كان كبيراً مثل حزن الأم، وكل واحد منهم أحس به كأنه خسارة شخصية. وقد أثار الموت بالمغنية الكلمات التي استعملتها والتي عبرت عن الألم الذي ألمّ بها وافترس كل كيانها. وعمق هذا الألم نفسه هو الذي أملى عليها اختيارها، ولذلك كان لغنائها تلك الصفة الفريدة في تلاحمها وانسجامها.

والتفاصيل في أغان من هذا النوع هي التي تعطي للشعر قوته كلها. فعن طريقها يجد الدافعُ المبدع الذي يهيج الغناء إيضاحاً ملموساً ويكشف معناه لأولئك الذين يتوجه إليهم. فكل

إلماعة تنبع من الطبيعة القلقة لحياة البدائي ومن المعركة التي لا تفتر والتي يجب أن يسلم نفسه إليها للمحافظة على هذه الحياة، وإذا تعرضت سلامته لأي سبب من الأسباب لخطر ما فإن ذلك يثير فيه اهتماماً أي اهتمام. والبساطة البالغة لوجوده تفسر تكرار الأفكار التقليدية التي لا تغدو مع ذلك رتيبة أو عديمة الطعم، بل هي تميل بالأحرى للاهتمام بالتنويعات التي تبدو فيها والتي تظهر كأنها أنواع من التجديد. وهكذا يعتمد الداما في مراثيه على كثير من الأفكار المشتركة، ولكن كل واحدة منها تأخذ أهميتها الخاصة من مضمونها وتصلح لأن نتفحصها بعناية كلما بدت لنا وأن نتساءل عما يمكن أن تقدمه لأولئك الذين أدخلوها في الغناء. على أن القاعدة فيها دائماً هي الافتراض المؤثر بأن الميت سيعود إلى الحياة ويعاود مهامه المعتادة فيها، ولكن الشعور بالخسارة يظهر فيها مع ذلك في بقية من لمسات شخصية متنوعة وجديدة حسب الظروف. وهكذا، على سبيل المثال، يبكي رجل موت زوجته فيقول:

أنتِ من متِّ، مع نهديك المنتصبين
انهضي وخذي عصاك
وامضي بنا سوية إلى صيد فأر الحراج
متى سيأكل زوجك البصل إذن؟
هل أنت ميتة حقاً؟. ألست حية، ألست نائمة فحسب؟.
انهضي، وانتزعي عصا لنذهب فنفتش عن الطعام في الحقول.
أنت يا من لا تتعبين، يا قالعة الجذور المرتديةَ الجلود.
أيتها الغنية بالصبيان والبنات، انهضي
يا أم الصبية، انهضي
من إذن سيعطيهم الفطور؟
رفيقاتك يردن أن يجهزن لهم الفطور
انهضي وساعدي في تجهيز الفطور
أنتَ يا ذات الساعدين القصيرين، انهضي
تدثري بجلدك وهيا نفتش عن الطعام في الحقول
بينما أنت تتمددين هناك أتمت النساء قلع البصل
انهضي أيضاً إذن، ولنذهب سوية للعمل.
فلننهض لنذهب إلى صيد فأر الحراج
من إذن سيهتم بالذهاب إلى الحقول ليبحث عن شيء يأكله زوجك؟

انهضي وقولي لي آخر كلماتك
فلقد مضيت إلى الموت دون كلمة وداع.

فالفكرة الرئيسية هي موت زوجة، والغناء فيها هو النتيجة المباشرة. فإذا كان الشكل فيه تقليدياً فإن التفاصيل فيه حقيقية جداً ودقيقة ومباشرة ذلك لأن زوجين من الداما إنما يستخدمان حياتهما في مثل هذه النشاطات. فهي نشاطات كل الداما، ويستطيع أي فرد من بينهم أن يغني هذا الغناء إذا فقد زوجته. فالصفة الشخصية للغناء تصبح ذات صفة عمومية إلى هذه الدرجة مع بقائها فردية مع ذلك، لأن الانتقاء الفعال للتفاصيل يدل على الطريقة التي عاشها الزوجان ونوع الأغذية التي كانا يسعيان وراءها. ومن خلف شروط حياتهما وبساطتهما المفرطة نستطيع أن نكتشف الطابع الشخصي، والميل الفردي، والروابط التي وحدت بين هذين الزوجين.

هذه الصنعة تصبح أكثر جدوى عندما تنطبق على حالات أو معتقدات مختلفة عن القواعد المألوفة ويتطلب تقويمها بالمعنى العميق تبحراً بالعلم. وما يهم عندئذ هو المظهر الإنساني الخالص، ومهارة المغني هي عنايته بهذا الجانب وبأن يستخلص منه أفضل ما يستطيع بحسب ما يرى ويسمع هو نفسه. وإليك فيما يلي هذا الغناء البوشماني الذي يبكي موت «صانع للمطر» كان قد أوهم أصحابه أثناء حياته بأنه يهز حبلاً سماوياً. ومع أنه لا يوجد في ذلك ما لا يمكن تصديقه بالنسبة لرجل من البوشمان، فإن هذا سيعترف مع ذلك بأن الأمر إنما هو هبة قليلة الشيوع، وأن رجلاً يملكها له الحق في الكثير من التشريف والتقدير. ولكن ما يلاحظ في هذا الغناء أنه يتمركز بكامله حول ما يحس به المغني أمام ضياع صانع المطر. والحبل فيه هو الفكرة الرئيسية لا شك في ذلك، ولكن ليس لأنه، كما يتبادر إلى الذهن، شاهد على القدرات الخارقة للفقيد، وإنما لسبب أكثر إنسانية وأكثر تأثيراً. فالمغني يتمركز بكامله حول المشاعر التي يثيرها فيه هذا الموت، وهي مشاعر غير منتظرة بكل ما في هذه الكلمة من معنى، رغم أنها ناجمة عن تقدير حقيقي للوضع:

كان من أولئك الناس
الذين يهزون الحبل من أجلي
ومن أجل ذلك
أصبح هذا المكان ما هو عليه من أجلي
لأن الحبل كان يهتز من أجلي
ومن أجل ذلك
لم يعد هذا المكان يبدو لي

كذلك المكان الذي كان يتبدى لي من قبل
بسبب ذلك.
هذا المكان أصبح وكأنه غدا فارغاً في نظري
لأن الحبل اهتز من أجلي.
ومن أجل ذلك
لم يعد المكان يبدو لي ممتعاً
بسبب ذلك.

فالذي أثّر في المغني ليس السر الكامن في فكرة حبل صانع المطر نفسها، ولا الحزن الذي أحسه بسبب موته، وإنما اختفاء شيء ما من عالمه الخاص به كان قد اعتاد عليه واعتبره أكيداً لا شبهة فيه. واختفاؤه أعطاه الشعور بأنه هو نفسه أصبح غير لائق بمحيطه الذي اعتاد عليه، وهذا الانزعاج الذي أحس به بأنه أصبح غريباً أخافه وأذهله. وقد استغرقته هذه الحقيقة الوحيدة لأنها بالنسبة له ذات أهمية أساسية، وهذا ما أضفى على غنائه طرافته الخاصة. فلقد ذكر بكل دقة ما تعنيه هذه الخسارة له. ومع ما في وصفه من اعتدال وإيجاز فإنه درامي ومؤثر لدرجة تثير الاندهاش.

وبمجرد أن يقرر المغني فكرة غنائه الرئيسية ويركز حولها كامل انتباهه، يصبح من الواجب عليه أن يضفي عليها الفصاحة المناسبة وأن يحرص على أن يستخلص منها أفضل ما يستطيع، ويسعى لئلا يفلت من المستمعين شيء مما يريد أن يقول. وإليك مثالاً على ذلك كيف يتوجه أقزام الغابون إلى الثعبان الذي يمسكون به بخطاب متناقض، تارة على أنه خصم لهم، وتارة أخرى على أنه حاميهم:

عندما قامت القدم في الليل
بإيذاء العقبة التي اعترضتها، انتصب وعض
إجعل، أيها الثعبان، أنت يا أبانا، يا أبا القبيلة
نحن أبناؤك
إجعل أن يكون غصناً ذلك الذي انتصب وضرب
وليس واحداً من أبنائك ذوي الأنياب الحادة
يا أبا القبيلة، نحن أبناؤك.

فالقزم يعرف جيداً كيف يستطيع ثعبان أن يخز فجأة في الظلام، فلا يمكن إذن أن يتكلم

عنه بهذه الخفة . وهو يصف هنا هذا التهديد بدقة كبيرة لا تدع مجالاً للبس فيما يريد أن يقول . فهو يطلب أن يكون ما بدا له ثعباناً ليس إلّا غصناً مكسوراً ، وكثيراً ما يلاحظ ذلك في الطبيعة أيضاً . فالغناء يصف وصفاً واقعياً كيف يمكن أن يحدث مثل هذا اللقاء ولا يستصغر الخطر الذي تمثله عضة ثعبان في الظلام . وفي مثل هذه الصلاة تكون القوة الموجهة إليها هامة بمقدار ما تتضمنه الصلاة من قوة . ومع أن الثعبان الأب اعتبُر هنا أباً حقيقياً عليه التزاماته تجاه أبنائه ، فإن المغني لا يستخف بصفته المهددة ويقول له ذلك بكل الصراحة المبتغاة . وهذه الطريقة نفسها نجدها في أغان أخرى تستنجد بقوى خارقة . فالصياد البوشماني الذي يعبّر عن رغبته في إقامة علاقات شخصية مع القمر إنما يفعل ذلك بالتماس عونه ورعايته . وهو يعرف ما يريد ، وأنه بالغناء يجب أن يقول له ذلك ، ولكنه يقوله بكل التواضع المناسب . وتختلط الفكرتان بطريقة مبهمة فيما ينجم عنهما حتى ولو كانت الرغبة في الغذاء لم تحتل قطعاً المكانة التي تحتلها في فكر المغني :

أيها الهلال الجديد !
سلاماً ، أيها الهلال الجديد !
سلاماً ، سلاماً !
أيها الهلال الجديد !
أيها الهلال الجديد ، تكلّم إليّ !
سلاماً ، سلاماً !
قل لي شيئاً .
سلاماً ، سلاماً !
عندما تشرق الشمس
عليك أن تتكلّم إليّ
لكي أتمكن من أن آكل قليلاً
كلّمني عن شيء صغير ما
أستطيع أن آكله .
سلاماً ، سلاماً !
أيها الهلال الجديد !

فالصياد يعبر عن التماسه بكياسة وذوق ، ويتوجه إلى القمر بكل الاحترام المناسب وفي قناعته أنه إذا تمكن من جذب انتباهه فإن كل شيء يصبح بعد ذلك سهلاً .

وهذا التركيز على فكرة واحدة سيكون من نتائجه في بعض الحالات أن يقود إلى تطورات باهرة. ومع ذلك، فإنه إذا ما تم اللجوء إلى ذلك، ولم تطغ حالة على أخرى، فإن التركيب نفسه سيستمر. والوحدة ليست وحدة في المعالجة، وإنما هي وحدة في الموضوع، على الرغم من أن هذا الموضوع ليس محدداً بدقة لأنه يقع في المستقبل ولا يقبل أن يُفهم منه أي توقع ملزم. فالمغني يواجه الخيارات الممكنة التي يعبر عنها من وجهة نظر واحدة ولهدف واحد. وهكذا نجد عند الداما رجلاً يسمونه «سيد الغذاء» مهمته أن يسهر على ما لدى أفراد القبيلة من طعام بالطريقة المناسبة والوقت المناسب. ولهذا الرجل أغنية تنبئ عن أهميته وعن سلطته، ثم ما تلبث أن تنقلب إلى صلاة تطالب بكل أنواع الغذاء على أمل أن الصيادين سيجلبون منها بعضها على الأقل:

أنا سيد الغذاء كما ترون
إنني أسهر عليكم!
علَّ أن يأتي الغزال ذو القرون الطويلة!
علَّ أن يأتي الغزال الخفيف القفزات!
علَّ أن يأتي الثور الوحشي!
علَّ بقر المها أن تسقط وتموت!
علَّ الخنزير أن يسقط ويموت!
علَّ الغُرير أن يسقط ويموت!
فلنخرج العسل من أعشاشه!
ولنجد أنواع البصل الوحشية!
علَّ النعامة أن تقترب!
علَّ الحمامات الوحشية أن تسقط وتموت!
علَّ الظبي أن يأتي إلينا!

فسيد الغذاء يعدد تشكيلة من المؤن، ولكن هدفه الرئيسي هو أن يطلب إلى قبيلته بأن تجد ما يغذيها بطريقة أو بأخرى. والتشكيلة المتنوعة المطلوبة ليست إلّا تنويعاً للفكرة نفسها التي تعطي للغناء انسجامه.

هذا التركيز على شيء واحد في كل مرة، والإصرار على أن الغناء لا ينبغي أن يستوعب إلّا فكرة واحدة تضفيان على بعض هذه الأغاني مظهراً تلميحياً باطنياً يمكن أن يبدو مناقضاً للفكرة التي أُخذت عنها من أنها صريحة ومباشرة. ولكن هذا المظهر المعمّى ليس أكثر من مسعى واضح

لإبراز نقطة خاصة واختصار كل ما لا يتعلق بها. وهو ناجم أحياناً عن قصر الوقت الذي يتصرف به المغني والذي لا يسمح له بأن يقول كل ما يتمناه في ظروف أخرى، بل هو بصورة أعم إظهار للجهد الذي بذله لإبراز ما يعتبره في المقام الأول. والمستمعون الذين يعرفون سبب وجود الغناء، إن كان مقدساً أو دنيوياً، لا يمكن أن يضلوا، بل يتوصلون إلى فهمه دون أدنى صعوبة. والحالة هي كذلك خاصة عندما ترافق الكلام إيماءات توضيحية: فإذا نُفذت الإشارات بطريقة ماهرة فليس ثمة حاجة إلى الكلام لتفسيرها، فاستعمال الكلام يكون أفضل في إبراز نقطة ما تتمتع بأهمية خاصة. مثال ذلك أن الآلاوا من أرض أرنهيم، عندما يتغنون بمرورهم بأرض جدتهم السلفية كاجارو، يبذلون عنايتهم في تعداد كل مراحل رحلتهم الطويلة القلقة، ولكنهم يفعلون ذلك غالباً بواسطة إيماءات غير مباشرة لا تضاف مجرد إضافة إلى الصورة الموجودة أصلاً في أذهان المستمعين والتي تتقدم لمساعدة العمل الطقسي الأصلي، وإنما، وبشكل ما، تضفي على القصة ومضة من نور جديد. مثال ذلك أنه عندما تمتطي الإلهة، خلال العاصفة، تيار نهر، فإنهم يكتفون بالقول:

غالان، بولغا إي، مادالي، إي، مادالي غالان، بولغا.

وهذا يعني حرفياً: «غيوم المطر... إنها تمطر، إنها تمطر... غيوم المطر». وكذلك عندما تخرج الأرواح من الغابة صباحاً وتسمع غناء الحمام، فإن الغناء يقول:

مانيتجا، مانيتجا جيغيجا، جيغيجا.

ومعنى ذلك: «شجرة الغابة... هديل حمام الصباح». فقد أعفوا أنفسهم من أية إشارات وسيطة يمكن اعتبارها ضرورية، وذلك لكي يركزوا كل فصاحتهم على نقطة واحدة، عازلين بذلك الفكرة الأساسية، وجالبين كل الانتباه إليها. فن الكلمة هذا ذو المظهر الانطباعي هو في القسم الهام منه مسألة لغة، وهو ينجم عن الطريقة التي يشكل الوطنيون الأستراليون بها جُملهم، ولكنه يساهم في إعطاء أهمية خاصة للحادثة المنتقاة.

ومثل هذا اللجوء إلى الإيماء يظهر في بعض أغاني أقزام الغابون السحرية التي يغنيها هؤلاء عندما يسعى أحد السحرة لأن يتكهن عن طريق قطعة عظم يرميها في الهواء نتيجة صيد منتظر. فالصعوبة تأتي هنا في جزء منها من التركيز، إذن من الحذف، وفي جزء منها من الرغبة في أن يقول الكثير في قليل من الكلمات. والأغاني تحاول أن تتنبأ عن حصيلة الصيد. وهي ثلاثية، الثانية منها هي بشكل ما معاكسة للأولى التي تقول:

الرجل يذهب، يجري ويسقط

السهم ينطلق، يطير ويصفر
أرواحٌ، أرواح،
بذورٌ، عشبٌ ونبات.

والثانية:

سقط الرجل
فوي، فوي!
النهار يتلو الليل، والليل يتلو النهار
سقط الرجل.

وتلك تنبؤات ليس عما سيحدث وإنما عما يمكن أن يحدث، ورقى سحرية وقائية عن طريقها يأملون أن يصوروا وأن يمنعوا الفشل بتمثيلهم ما معنى أن يكون الصياد الضحية بدلاً من أن يكون في موقع المنتصر. وكل من يغني هذه الكلمات أو يسمعها يعرف أن تلك هي غايتها دون أي لبس أو غموض. ثم يلي هاتين الأغنيتين مقطع ثالث يقول:

لقد طار السهم وصفّر، فوي، فوي!
وانشقت الأرض
وهامت الروح، وغدا المجرم بعيداً
أيها الأب، أيها الأب، أولادك! يا ريح العاصفة، أيها الرعد
بدّل اتجاه ضرباتك.

والأمر هنا ليس نبوءة، وإنما هو صلاة تفسر بصورة مضمرة ومقتضبة ماذا يعني نجاح الصيد. فالسهم سيطير، وحيوان سيسقط، وضجة سقوطه ستعطي انطباعاً بأن الأرض هي التي تنشق. روح الحيوان تأخذ في الهيمان، وستنفجر عاصفة يُطلب من إله الغابة أن يحرف اتجاهها. فكل شيء موجود هنا: العمل ونتائجه. أما الصلاة فهي الترابط المنطقي. ولكل قسم دوره المحدد: الصفة العامة للصيد، التأثير المباشر لحدوث الموت، النتائج المحتملة في الطبيعة وما وراء الطبيعة. وعندما تُنشد الأغاني تكون مصحوبة باحتفال معقد، ولا يكون فيها أي غموض مستعص على الفهم.

في مثل هذه الأغاني، ما يمكن أن يكون غامضاً فيها يمكن إيضاحه قليلاً أو كثيراً بواسطة العمل الذي يرافقها ويحدد معانيها. ولكن يمكن أن يوجد في الأغاني الدنيوية غير الموضحة بمرافقة

من هذا النوع ما يشبه هذا الإبهام. وما يهم هو الموضوع الأساسي الوحيد الذي يضعه المؤلف في ذهنه. والأمر يكاد يكون كذلك دائماً في الأغاني القصيرة جداً من جزر أندامان. والدافع إليها هو الرغبة في التعبير عن انطباع تم الإحساس به خلال فترة وجيزة وبطريقة مختصرة. وإليك مثالاً على ذلك غناء ألّفه رجل قُتل ابنُه واستعد للثأر من القاتل، فهو يتوجه إلى والد ذلك الأخير بقوله:

عندما أُخرِج مركبي فوق الساحل، سأرى ابنك الراشد الجميل
ابنك الكبير الذي رمى الفتى في البحر
ابنك الكبير الجميل...
إن بلطتي صدئت، بدمه سأدهن شفتيّ.

إن من غير المفيد أن نحدد معنى «الابن الراشد»، وأن نحدد من هو «الفتى» أو أن نتكلم بصراحة عن التهديد والانتقام. والذي يهم في الأمر هو الشعور الذي ألهم الغناء والهدف الذي وضعه المغني في رأسه. فالكلمات القليلة ذهبت مباشرة إلى الغاية منها، ولم تترك أي لبس فيما تعنيه. فليس ثمة من حاجة إلى عرض الظروف أو سد الثغرات. فأبو القاتل سيفهم فوراً ما سيفهمه أي إنسان سيسمع هذا الغناء.

وإليك أيضاً هذا الأنداماني الآخر الذي رمي في السجن لأنه قتل بحاراً تجاوز حدود التصرف اللائق مع امرأته فألف الغناء التالي:

أنت حزين في سويداء قلبك
عندما تمعن النظر في صفحة السماء
عندما تتأمل تجعدات صفحة الماء
مستنداً على حربتك المصنوعة من الخيزران.

فهو يتوجه إلى الرجل الذي كانه هو قبل أن يقتل البحار، عائداً إلى حالته العقلية يومذاك، متذكراً الحزن الذي أحس به وهو يستند إلى حربته، والقرار الذي اتخذه بالقتل. فمن أجل أن يخفف عن نفسه غنّى، وغناؤه قال كل ما هو بحاجة لأن يقوله.

إن فورية رد الفعل، والتركيز على فكرة واحدة، والسعي لإبرازها منعزلة، تلكم هي مزايا الغناء البدائي. فلو أنهم تركونا نرى الرغبة التي لدى المغني في أن يقدم أوفى نصيب مما في عقله، وأن يعرضه في أدق صورة ممكنة، إذن لكان ذلك ثمرة فن واع، والشاهد على مفهوم نيّر عما ينبغي للغناء أن يكون عليه. ولكن مثل هذا المفهوم إنما ينبع من لفتة ذهن مميزة. وإذا كان الغناء البدائي قد

سلك مثل هذا السلوك ، فلأن المغنين المعتادين على المحافظة على عيونهم مفتوحة على الدوام وعلى آذانهم في حالة تأهب ، عليهم أن يبذلوا مجهوداً كبيراً لتهذيب مشاعرهم في غناء يروي وقائع ذات صفة أمرية مباشرة تفرض سلطانها على أولئك الذين تتوجه إليهم . وربما لم يكن البدائي قادراً على التفكير المجرد خلال ردح طويل من الوقت ، ولكنه قادر على أن يرى وأن يشعر بقوة كبيرة وبكثير من المضاء خلال لحظة قصيرة . وتكثيف اللحظة ذاته يجعله يدركها بكل ملامحها الرئيسية ويطبعها بقوة في وعيه . وهو لا يتذكرها بتؤدة وإنما بتوقد وانفعال . وعندما يصنع منها غناءً يعود لرؤيتها بكاملها لأن هذه الذكرى بكل بساطة كانت دائماً مستقرة فيه . ومن أجل ذلك كان الغناء البدائي ، في جملته ، لا يضم إلّا فكرة واحدة لأنه ليس بحاجة لأكثر منها ، ويعرض قطعة مكثفة من الحياة ، وقطعة واحدة ليس أكثر ، وأن هذه اللحظة نفسها قد تقلصت حتى لم يبق منها إلّا الروح . وهو يستطيع أن يواجهها تحت أكثر من زاوية ، ولكن من النادر أن يوسع هذه الفكرة أو يضعفها أو يستعملها للتهيئة لاستقدام شيء آخر . وحتى عندما يعالج الغناء عملاً من الأعمال ، سواء كان حقيقياً أو أسطورياً ، فإن المغني يرده أيضاً إلى لحظة واحدة يضع فيها كل قوته . ومن المؤكد أن ذلك يقيد سعة الغناء ومضمونه ويفسر جزئياً عجز الغناء البدائي عن أن يمتد إلى موضوعات ذات امتداد مناسب . ومع ذلك فإنه يستطيع أن يستعمل هذا العائق استعمالاً لا يخطر على البال . فهو يحتفظ بطبيعته الأصلية والقواعد الضابطة له من أجل أغراضه ، ولكنه بدءاً من نقطة الانطلاق هذه ، يتوجه إلى تشكيلة كاملة من المؤثرات الأخرى . وعلى الرغم من أننا لم نلحظ ذلك قط في أغاني الفيدا ووطنيي أندامان والسيمانغز ، فإن تلك هي الحال غالباً عند أقزام الغابون والداما والأسكيمو وبعض الوطنيين الأستراليين . وهو ما يسجل مرحلة في تطور الغناء الذي وصل بعد قفزة بسيطة وبدائية إلى أن يتبين أن الوحدة التي ينادي بها يمكن أن يحافَظ عليها ، بل وأن تقوّى ، بأن يضاف إليها بعض المحسنات .

ويبدو لنا الشكل الأول عندما تقبل الفكرة بعض المتغيرات . وقد لاحظنا ذلك بصورة بدائية في غناء الداما « سيد الغذاء » . ولكن له احتمالات أخرى لم يستفد هذا الغناء منها . وهذا يعني أن بعض الاحتياجات الأولية ، وبعض النشاطات ، وبعض أشكال أوقات الفراغ ، يمكن أن تُرسم على أكثر من صورة ، وأن تعالج كل منها في منتهى العناية . وعندما يحدث هذا ، فإن الغناء يتجاوز إلى حد ما شكل الحادثة ، ويصف من وجهة نظر أكثر عمومية ما يمكن أن يكون تجربة لكل الناس . وهذا في حد ذاته خطوة هامة ، ذلك لأن الغناء يكون قد تحرر من عبودية اللحظة الحاضرة ، وأصبح بإمكانه أن يعي الماضي وأن يعي المستقبل أيضاً .

فأقزام الغابون مثلاً يصفون بفرح وظرف سعادتَهم بأكل السمك ، وتتكلم إحدى أغانيهم

عن ثلاثة أنواع منه، الوو، والنغول، والمبوي. وهم يقدمون لكل منها المدائح المناسبة:

إذا أردت أن تمشي طويلاً في الغابة
وأن تحس بقلبك قوياً
إذا أردت أن تمشي طويلاً في الغابة
وأن تحس بقلبك قوياً
وبصدرك ينتصب صلباً
وبرجليك تركضان بخفة
فاشوِ أيها الصديق على الفحم
على الفحم الأحمر ذي النار الحامية
«الوو» ذا السن القاسي
والشبوط ذا الألف لون
ذا اللحم اللذيذ المتماسك.

وإذا أردت للنوم الهادئ
أن يأتي بلطف ليغلق جفنيك
وللأحلام المفرحة، رُسلِ الموتى
أن تأتي لتخبرك عن الصيد السعيد
عن المكان المناسب في الغابة المظلمة
حيث يلبد بقرب الجدول الخنزيرُ السريع
وفي الفرجة المضاءة منها ذات النعناع المفلفل
يلبد الظبي السريع ذو الآذان المنتصبة
أيها الصديق، من بين الأوراق التي تحيط بك
أيها الصديق، أخرج «النغول».

أما إذا أردت لقلبك
أن يشعر بالمتعة دون أسف
ولمعدتك أن تكتفي وترتاح
قل: أواه! أواه! هذا يكفي
أواه! أواه! كم أكلت جيداً!

وإذا أردت لبطنك أن ينتفخ
قاوم وأنت فرح تحت الإصبع التي تضغط عليه
وطنطن تحت اليد كطنبور مشدود
طنبور ذي جلد منتفخ حتى النهاية
وإذا أردت لبطنك أن يغني أغنية مرحة
أيها الصديق خذ سمكة من «المبوي»، أيها الصديق، كل سمكة من «المبوي».

هذه المقاطع والفصول الثلاثة من هذا الشعر هي على تواز كامل أحدها مع الآخر، وكل واحد منها يعالج ــ بمتعة مميزة ــ: النشاط، والأحلام اللذيذة، والشبع الطبيعي. وكل واحدة من هذه المتع تم وصف إغراءاتها بدقة بارعة. ورغم أن الغناء لا يضم إلّا متنوعات من الموضوع نفسه فإن الموضوع الأساسي هو تذوق السمك، والتنوعات فيه ما هي إلّا تفسيرات متشابهة في مسعاها وفي النتائج التي حصلت عليها. والتدرج فيها ينم عن فن ما، ذلك لأن «المبوي» في الفقرة الأخيرة قُدم على أنه في النتيجة أشهى من «الوو» و «النغول»، مهما كانت الصفات التي يتمتع بها هذان النوعان الأخيران. والغناء ليس تحريضاً واضحاً على أكل السمك، وإنما هو لا يعدو وصف العلاقة بين التجارب الثلاث المميزة.

وصيد السمك نشاط دارج جداً عند أقزام الغابون، حتى أنهم قادرون على الكثير من التعميم في موضوعه وعلى أن يقارنوا أو يعارضوا بين قسم من الصيد وبين قسم آخر منه. وثمة طريقة أخرى مشابهة لذلك توجد أحياناً في أغاني بدائيين آخرين لها علاقة بالصيد وتعالج ليس ما مضى منه فحسب وإنما الفرص المتنوعة منه أمام الصياد عندما يذهب للصيد. والوحدة تكمن في التعزيمة التي تسبق الصيد ومعالجة الفقرات التي لا بد من تنوعها والتي تنجم عن احتمالاته المتنوعة. وهكذا يصف غناء رقص الأسكيمو تشكيلة من الاحتمالات والبدائل:

كيف سأتصرف لأضرب هذا بقذيفة واحدة؟
هل يجب علي أن أضربه عندما يتقدم؟
وبما أنني لا أستطيع ذلك بسهم مريّش
فإنني سأضربه بحجر.

كيف سأتصرف لأضرب هذا؟
هذا البط الملكي، من أجل أن أصطاده؟
بما أنني لا أستطيع ذلك بسهم مريّش

فإنني سأضربه بحجر .

كيف سأتصرف لأضرب هذا ؟
ثور المسك الأسود هذا ، من أجل أن أصطاده ؟
بما أنني لا أستطيع ذلك بسهم مريّش
فبواسطة خشبة قوسي سأطرحه .

كيف سأتصرف لأضرب هذا ؟
هذا الأرنب هناك ، من أجل أن أصطاده ؟
بما أنني لا أستطيع ذلك بسهم مريّش
فبواسطة فخ سأمسك به .

فهنا التوازي بين المقاطع هو في الوقت نفسه أكثر وضوحاً وأكثر حركة مما كان عليه في الغناء القزمي ، كما أننا لا نجد هنا نقطة مضمرة . فالتشابه بين مختلف الأغراض واضح بتكرار الأبيات الأولى والثالثة من الشعر ، وهذا يقودنا إلى الشك فيما إذا كان للصياد كبير ثقة في قوسه ، ذلك لأنه يتساءل كيف يمكنه أن يتمكن من طريدته بطريقة أخرى . وهذا الغناء لا يقل تجاوزاً للحظة الحاضرة نحو تشكيلة من الاحتمالات ، وهو من هذه الناحية يتجنب قيود الحادثة الواحدة أو المشهد الواحد . والفكرة فيه سهلة موحّدة : فهي الحالة الذهنية للصياد قبل أن ينصرف إلى الصيد ، فهو يتساءل عن أي سلاح يستعمله وبأية طريقة سيفيد منه أفضل إفادة . فهنا غناء أقل غنى وأقل كمالاً من الغناء القزمي ، ولكنه يطلعنا أيضاً كيف يمكن الإفادة بكل ذكاء من عمل بسيط لإثارة عدد من الاحتمالات .

فإذا طبقت هذه الصنعة ليس على غناء كورالي (جماعي) وإنما على غناء إفرادي SOLO ، أو على غناء يلعب فيه الفرد الدور الرئيسي ، فإنها تسمح بحرية أكبر بإبرازها موهبة المغني وتخويله إظهار مبتكرات من بنات أفكاره . وإليك قزماً من الغابون لقبه مباخولي ، ويعني « اللص الشاطر » ، كان على ما يبدو موهوباً بشكل ملفت للنظر بالرقص والغناء والإيماء . وكان يجذب المستمعين بأن ينضموا إلى غنائه ولكن خلال لازمة قصيرة جداً ، محتفظاً لنفسه بأن يغني بقية الأغنية مبرزاً فكرته عن طريق إشارات نشيطة ومضحكة . وتصف إحدى أغانيه المعروفة لنا ، والتي ليس لها من هدف إلّا التسلية ، تصف على التوالي سمكة وطيراً وقرداً ، وهو عندما يغني يكثر من الإيماء :

السمكة تقول ... هيب !

الطير يقول ... فيس !
القرد يقول ... نان !

ارتميت يســاراً
استدرت يميناً
جعلت من نفسي سمكة
تتسلل في الماء، تتسلل،
تتلوى، وتثب
كل شيء يحيا، كل شيء يرقص، وكل شيء يصيح.

السمكة تقول ... هيب !
الطير يقول ... فيس !
والقرد يقول ... نان !

الطير يطير
يطير، يطير، يطير
يذهب ويعود ويمضي
يصعد، يستوي، ويهوي
إنني أصنع من نفسي طيراً
كل شيء يحيا، كل شيء يرقص، وكل شيء يصيح.

السمكة تقول ... هيب !
الطير يقول ... فيس !
والقرد يقول ... نان !

القرد من غصن إلى غصن
يجري، يثب، ويقفز
مع زوجته، مع طفله
الفم ملآن، والذيل في الهواء.
هاكم القرد، هاكم القرد
كل شيء يحيا، كل شيء يرقص، وكل شيء يصيح !

هنا الشكلية الخارجية كانت ملائمة ملاءمة بارعة باعتمادها على تأليف متوازٍ توازياً متساوياً بالنسبة للمقاطع الرئيسية الثلاثة وبالنسبة للجملة التي تعود إلى آخر كل منها. ولكن الفكرة الرئيسية لا تبدو واضحة تمام الوضوح. ومع ذلك فإننا لا يمكن أن نغفل عن معنى هذه الجملة الأخيرة التي لا تني تتكرر، وعن أن نرى فيها البرهان على قناعة المغني في أن يدمج بشكل ما، من خلال رقصاته، عالم الأحياء في الماء والهواء على الأرض. وما أهمه هو ما رآه من أشياء مشتركة بين السمك والطير والقرد، وشعوره بأنه يستطيع أن يقلدها واحدة بعد أخرى. والمهارة في صنعته تكمن في التمييز الواضح الذي أبداه بين هذه الأنواع الثلاثة من الكائنات الحية، والشخصية الواضحة التي نسبها إلى كل واحد منها. فغناؤه عرض ماهر وواع لثلاثة بدائل مختلفة تنتمي إلى فكرة واحدة فيها بعض الغموض.

وثمة نموذج ثان من التطور انبثق عن رغبة في الإفصاح عن الشعور الفياض الذي أحسه المغني بسيطاً وسعى لعرض تفاصيله المشتقة التي لا يمكن تقديمها من الناحية المادية دفعة واحدة وإنما تتطلب مقارنتها مع القوة الخارقة للإلهام المبدع الذي سيطر عليه. ومثل هذه الأغاني في غالب الأحيان إنما نجمت عن حادث جرى وأنتج شعوراً عميقاً ودائماً في المغني. فهنا تكمن الوحدة الأساسية في طبيعة الموضوع نفسه، والوقائع التي سُردت في الغناء لا بد أن تكون بينها علاقة حميمة. وهذا ما يمكن أن نراه في مرثية لوطنية أسترالية فقدت ابنتها منذ عهد قريب:

أواه، ها هي ذي ذبابة اللحم تطن وتأكل يرقاتها اللحم.
ذباب اللحم يطن، وتتنقل أقدامه على الجثة.
إن الطنين لا ينتهي.
ما الذي تأكله هناك، لحم من تأكل؟
أواه يا ابنتي، عودي إليّ!
أواه، لقد سقطت ابنتنا مريضة...
ولم تغن من أجلها كما ينبغي لأب أن يفعل!
أنت غبي بليد، لأنك لم تغن إلّا لكي تتملق آذان امرأة
فأنت لا تحب إلّا أن تنام مع فتاة عذراء وتمنحها ولداً
أنت لا تحب أن تستقر في مكان!
هنا وهناك، وفي كل مكان تذهب متنقلاً.
ترتاد هنا وهناك بحثاً عن الجميلات.

أواه، في الماضي كنت تقيم هنا على الدوام.
وكان ينبغي أن تستحي من أن تتصرف كذلك أمام كل هؤلاء الأغراب
عما قريب سأنتضي سكيناً وأغرزها فيك.
كلا، بل يجب أن تمضي لتجلس إلى جانب امرأة.
تجلس بالقرب منها، بالقرب منها تماماً...
أواه يا ابنتي الميتة، أواه يا ذباب اللحم!.

ومع أن نقطة الانطلاق كانت الألم الذي أحسته الأم لفقدان ابنتها والرعب الذي أثاره فيها جسدها الذي يوشك على التحلل، فإن الفكرة الرئيسية في الشعر هي ميل زوجها الأناني الذي، بدلاً من أن يهتم بابنته، لم يكن يهتم إلّا بالفتيات الجديدات. فالفكرة التقليدية عن الحزن الذي أثاره موت شخص محبب، تحولت إلى نوع غير مألوف. ورغم أن مشاعرها كانت غارقة بالرعب والحزن والغضب، فإنها إنما ارتكزت على مؤثر واحد، على مشهد درامي برز فيه تجوال زوجها وعدم استقراره بتأثير من لحظة الوضع المأساوي. فالضربة المفاجئة للمصيبة صدمت ذهن المرأة بمجموعة من الأعمال ليست بسيطة في حد ذاتها، وإنما نُبشت واجتمعت في نظام موحد بتأثير من قوة مشاعرها.

ويمكننا أن نكتشف فناً مماثلاً في أغان أخرى لا تمتلك إلّا فكرة أساسية هي التي تعطيها وحدتها ولكنها معالجة بابتكار يستحق الاعتبار. وهذا يتأتى مما تتطلبه الفكرة نفسها من عدد من ردود الفعل الانفعالية وقدرتها على أن تثير أكثر من توسع مرتقب. ومع ذلك، فإنه على الرغم مما يوجد فيها من مظهر تقدمي وتوسعي فإن الفكرة الرئيسية يمكن متابعتها فيها دائماً، وهي لا تختفي في أي منعطف حقيقي. بيد أن التنويع الحاصل من هذا العمل هو أغنى بكثير من كل ما يمكن أن يوجد في أشعار مشابهة في أغان منطبقة تماماً مع الوحدة الظاهرية للفكرة. ونجد في هذا السياق مثالاً جميلاً في غناء لأقزام الغابون يوجهونه لإله قوس قزح، خوا:

خوابي أواه! خوا! يا قوس قزح أواه! يا قوس قزح
أنت الذي تلمع هناك في الأعلى، في الأعلى الأعلى
فوق الغابة الفائقة الاتساع
في وسط الغيوم السود
شاطراً السماء الداكنة.

لقد أوقعت تحتك

منتصراً في المعركة
الرعد الذي يزمجر
الذي يزمجر بقوة وهو غضبان
فهل كان غاضباً علينا؟.

في وسط الغيوم السود
شاطراً السماء الداكنة
كما تشطر السكين ثمرة كاملة النضج
يا قوس قزح، يا قوس قزح.

ثم أخذ بالفرار
الرعد قاتل الرجال
كما الظبي أمام الفهد
أخذ بالفـرار
يا قوس قزح، يا قوس قزح.

أيها القوس القوي لصياد الأعالي
الصياد الذي يتابع قطعان الغيوم
كأنها قطعان فيلة خائفة
يا قوس قزح، أبلغه شكرنا.

قل له: «لا تكن غاضباً»!
قل له: «لا تكن هائجاً»!
قل له: «لا تقتلنـا»!
ذلك لأننا خائفون جداً
يا قوس قزح، قل له ذلك.

فالفكرة الرئيسية هنا هي الشعور بالراحة والخلاص لدى رؤية قوس قزح الذي يعتبرُ قوة إلهية قريبة من إله السماء الأعظم. وهذا الشعور يهيمن على القصيدة كلها، وهو شديد كما كانت العاصفة التي سبقت ظهور قوس قزح مخيفة هي الأخرى. ومع أن الغناء بلغ شأواً هيأ لاستنتاج درامي كبير، فإن هذا الشأو إنما احتوته ضمناً ومنذ البداية اللهجةُ التي لجأ إليها الشاعر. وقد يبدو

ما ذكرناه معقداً، ولكنه يمكن أن يكون مفهوماً بما فيه الكفاية من أي إنسان يعرف ما هو الخوف وكيف يختفي، وكم من التفريج ينمو أثناء حدة الشعور الأول. والإعادات التي أُدخلت بكل مهارة ولكن دون أن تكون جازمة هذبت الفكرة الرئيسية، بينما التلوينات التي أدخلت على هذه الفكرة الرئيسية كان لها من التأثير ما كان للإعادات حتى أوصلتها إلى الذروة التي تتجه إلى المشاعر والمعتقدات الدينية، تلك الذروة التي برزت بكل قوة في نهاية القصيدة وجمعت مختلف التلوينات التي تضمنتها في الفكرة الرئيسية.

وليس من السهل دائماً أن نلتقط هذه الوحدة الأساسية عندما يحتفل الغناء بأحداث سابقة أو يرثيها. وعلى الرغم من أن أغاني من هذا النوع ليست شائعة تماماً، فإن ظهورها في المناسبات يظهر كيف أن الأمر يكون شاقاً عند ترك النظام المألوف واستعمال طريقة أقل تماسكاً من أن تكون فكرة أو شعوراً أساسياً. وعندما يريد المغني أن يتذكر تتابع أحداث لا بد له من أن يربطها بنقطة مركزية. وإليك مثالاً على الطريقة التي توصل إلى ذلك بنجاح في غناء للدانا هدفه الحديث عن سوء الحظ:

بينما كنت أشذب سهماً لكنانتي
احترق ابني.
بينما كنت أشذب سهماً مسموماً
سقطت ابنتي في حفرة.
بينما كنت أشذب مطرقة لشجرة السنط
احترقت ابنتي.
بينما كنت أشذب سهماً ليس فيه سم
سقط ابني في حفرة.

فهنا يشكل الربط بين سوء الحظ وبين تشذيب الأسلحة، وبخاصة السهام منها، يشكل الفكرة الرئيسية دون إبهام. ولكن هذه الأحداث الأربعة وما ارتبط بها إنما رويت من الذاكرة. والتشابه بين الفقرات الأربع والإيماء بأنها من عمل قوة شريرة يبعد الغناء عن الفوضى، بل يضفي عليه نوعاً من نظام لا يمكن إنكاره. فهنا موضوع سهل: مغن يرى دون لبس علاقات السبب بما ينجم عنه، ويعرف كيف يربط بينهما كما ينبغي. ولكن المهمة تكون أكثر صعوبة عندما يضغط عليه الماضي ويشعر أن من واجبه أن يعبر عنه بغناء ليس بين فقراته التي يتذكرها علاقات واضحة كل الوضوح.

ومع ذلك فإن المغني في هذه الحالة يمكن أن تأتيه المساعدة من شعور ينبثق فيه فيملي عليه لهجة غنائه ويضفي على هذا الغناء نوعاً من الوحدة. ورغم أن السيلكنام لا يملكون إلّا القيل من الأغاني، يكاد معظمها يكون خلواً من المعنى، أو جملاً بسيطة مفككة ليس بينها أي ترابط، فإننا نستطيع أن نجد لديهم بضعة نماذج من غناء حقيقي. وواحد من هذه الأغاني قام بإنشاده الساحر الشافي العجوز تينينيسك. وهو ليس أكثر من سخط على الحظ الذي وقع عليه وعلى شعبه. فهو في الحقيقة غناء جنائزي على عالم يوشك أن يزول. ورغم أنه سيئ الصياغة وتم إنشاؤه في لحظة ضيق، خالياً من كل مهارة فنية، فإنه مثال على الطريقة التي يمكن أن تقوم بها فكرة بسيطة بتوحيد عناصر متفرقة وتقدم لنا لوحة متماسكة عن القلق والدمار:

كان كوسيل ساحراً كبيراً
كان رجلاً شجاعاً
وقد مات منذ زمن بعيد
لقد كانوا يعتبرون أبي أفضل صياد في كل القبيلة
فهو لم يعد قط إلى البيت بدون صيد.
وعندما لم أكن أكثر من طفل
أواه، كم كان السيلكنام كثيرين يومذاك!
أما الآن فلسنا أكثر من قبضة من الرجال
لقد مات كل إخوتي وأخواتي
وأصبحت أنا نفسي عجوزاً أيضاً
لقد كانت روحي قوية جداً
وكانت تجلب لي الأخبار من أقصى مكان
أما الآن فقد نضبت وأصابها الكلال.

في هذه القطعة المؤلفة من تصريحات مقتضبة كل منها مبتور وليس فيه شيء من المهارة، تسود لهجة ثابتة من الهزيمة واليأس هي التي تعطي وحدتها للقصيدة. ولقد أعطانا تينينسك مثل هذا الشعور لأنه اهتم بالأحداث وحدها دون أن يقدم لنا أي شرح ولا تفسير، ففنه يرتكز على أن يقدم لنا انحطاط العالم الذي هو عالمه بعدد من الأمثلة ذات المغزى، في الوقت الذي يستطيع فيه شاعر «متمدن» أن يعالج مثل هذا الموضوع بأنواع من التجريد والتعميم.

ومثل ما ذكرناه تقريباً نجده في غناء ألفه شامان (ساحر) عجوز من الأسكيمو هو

إيتالسياك الذي لم يصف حالة شاملة وإنما أحداثاً متفرقة من ماضيه الخاص ليس بينها ظاهرياً أية علاقة وإنما هى مستقلة ومتميزة، وقد قدمها عن طريق تلميحات كأنها الكلام :

لقد سرقني الريح
فرائي، سرقها الريح مني .

فهنا كل ماأنقذته
من فرائي التي سرقها الريح مني .

ولكنني لم أستطع أن أمسك به
لقد حلمت به، ولكنني لم أستطع أن أمسك به .

المغنون أيضاً سلبوني
سرقوا مني أغنيتي .

هذا الغناء، لم أحرص على المحافظة عليه
أما الطنبور فقد استرجعته .

لقد سرق مني فكري
سرق مني كلامي .

لقد قلت ذلك جيداً
الروح سرق مني كلامي .

من أجل هذا فحسب، لم أكن أريد أن أراه
فلقد أدرت عينـيّ عنه .

لقد سرقني، هذا الفوك الملتحي الخبيث
خيط الصنارة سرقه مني .

بما أن صيادي الفوك لم يستطيعوا أن يحصلوا على شيء، على أي شيء
فإنني لم أسحب خيطي .

بما أن صيادي الفوك لم يستطيعوا أن يحصلوا على شيء، على أي شيء
فقد انتظرت وتسـمّرت جيداً على خيطي .

فنحن هنا أمام أربع مراحل أو فصول مترابطة ظاهرياً فيما بينها بإخبارها، في كل منها، بأن شيئاً قد سُرق من إيتالسياك. فالمزدوجات الثلاث الأولى من الأبيات تتحدث عن رحلة تمت فوق الجليد على زحافة محملة بجلود الرنة، ولكن الريح ذهب بهذه الجلود. وفي المزدوجة الثالثة يضع إيتالسياك المسؤولية على أعداء أشرار يريدون موته. وهو لم يكن يجهل مكائدهم، ولكنهم لم يكونوا في متناول يده. وتمكن مع ذلك من التوصل إلى المحافظة على حياته. وفي المزدوجتين الرابعة والخامسة من الشعر، يروي كيف أنه، عندما اختُلست منه إحدى أغانيه التي أبدعتها قريحته، خذل سارقيه بأن ألّف واحدة أخرى دون أن يهتم بما جرى. وفي المزدوجات السادسة والسابعة والثامنة كان يلغز إلى حفلة سحرية سُرقت فيها منه روحه الحارسة لدرجة أنه وجد نفسه غير قادر على الكلام، وفي هذه الحالة المهينة أدار عينيه عن رفيقه الساحر الذي كان مغتبطاً بسقوطه مانعاً إياه بذلك من النصر. في المزدوجتين العاشرة والحادية عشرة يروي أنه عندما كان يصطاد الفوك بخطافه كاد أن يفقد صنارته، ولكنه بينما فشل بقية الصيادين بصيدهم انتهى هو بأن حصل عليه. فالفصول الأربعة عرضت أربع لحظات حرجة من حياته. وفي كل واحد منها تمكن، بمهارته وسيطرته على نفسه، من أن ينقذ نفسه من وضع خطر. فهذا الغناء، على طريقته الفطنة وغير المباشرة، يعتبر غناء فيه تقريظ حقيقي للذات. والشامان (الساحر) يتصف بمفاخر أعدت بكل عناية، وكل واحدة منها فيها ما يجعلها شبيهة بالأخريات. فإيتالسياك واجه تهديداً وأظهر لخصومه ما هو قادر عليه. والأشياء التي تستدعي تأليف المراثي في بلاد السيلكنام جعلها الشامان من الأسكيمو مدائح لنفسه، ورغم أن الغناءين يمتلكان وحدة واضحة في موضوعهما فإنهما جعلانا نرى بأي يسر يمكن أن توصل الطريقة إلى عدم الانتظام إذا لم يركز المغني انتباهه بكل عناد على نقطة أساسية تشع منها استطراداته التي يرسلها هنا وهناك. فالعقل البدائي بحاجة إلى النظام في شعره، وهو يحافظ عليه في أغلب الأحيان، حتى ولو كانت الطريقة التي يستعملها في ذلك لا تقفز أمام أعيننا منذ الوهلة الأولى.

والبدائي يؤلف أغانيه دون أن تضيع وحدتها عن ناظريه. وهو يبدي في ذلك مهارة فريدة دون أن يبتعد عما هو أساسي فيها. ولكن يمكن أن يحدث في مرة من المرات أن الهدف من الغناء لا يُقدم لنا على هذه الطريقة، وبخاصة عندما يعالج مواضيع دينية أو ميثولوجية معقدة لا يمكنه فيها أن يهمل أو يسقط بعض الفصول. ففي هذه الحالة يكمن الحل في تأليف أكثر من غناء، سلسلة من الأغاني يعالج كل منها مطولاً موضوعاً مستقلاً كما يفعل أستراليو أرض أرنهيم في أغانيهم عن الجانغاوول والكونابيبي*. أما بقية الوطنيين الأستراليين وبخاصة الآراندا فإن لهم أغاني تتعلق بأجداد

* الجانغاوول: الأجداد الأسطوريون للأستراليين، والكونابيبي إلهة قديمة في أستراليا تسمى بهذا الاسم.
— المترجم —

أو أبطال أسطوريين ، وهي مواضيع توشك أن تكون أقل تعقيداً وقد اختاروا لأنفسهم طريقة خاصة بهم في معالجتها . فكل حادث فيها يتلو الآخر ، ولا يشكل كل غناء منها في حد ذاته وحدة على الطريقة المألوفة ، وإنما هو يتوسع ويغير موضوعه طالما استمر . وتلك طريقة معارضة للنهج العام في الغناء البدائي ، ولكننا نستطيع من وجهات نظر عديدة أن نرى الرباط الذي يربطها . فقبل كل شيء ، ورغم أن الغناء يظهر من خلال مراحل عديدة تشكل كل واحدة منها كلاً متجانساً ولا تعالج إلّا حادثاً واحداً يمكنه بدون شك أن يتتالى في عدة مزدوجات من الأشعار ، فإنه يبقى كاملاً في ذاته . ثانياً ، إن المرور من مرحلة إلى أخرى يتم فجأة ، وربما أحياناً مع توقف في الغناء ، ولكنه يتم على كل حال مع تغير في الرقص أو الحركة الإيمائية التي ترافقه . ولا يشعر المغني أبداً بأنه مضطر لأن يلجأ إلى انتقال مفتعل أو أنه بحاجة إليه ، ذلك لأن الممثلين هم الذين يفعلون ذلك نيابة عنه . ثالثاً ، إن الغناء نفسه هو شرح لطقس أكثر تعقيداً يرافقه ويفسره ، ولكنه عندما يفعل ذلك فإنه يسقط جزءاً هاماً مما يجري خلال الطقس . وذلك يجعلنا نظن بأن مؤلفي الأغاني التي هي من هذا النوع إنما يشعرون بالحاجة إلى التمسك بقاعدة ألّا يفعلوا إلّا شيئاً واحداً في المرة الواحدة ، رغم أن مهمتهم تجعل ذلك مستحيلاً وأن أغانيهم الطويلة المركبة إنما هي في الواقع مقاطع من أغان شهيرة قاموا هم بجمعها وترتيبها . ويبدو واضحاً أن هذا النوع من التأليف هو بالتأكيد أكثر تطوراً من النموذج الطبيعي ، وأننا نستطيع أن نرى فيه كيف ارتفع المؤلف — تجاوباً مع مقتضيات خاصة — فوق الأعراف الدارجة نحو شيء أقل سكوناً وأقل ضيق مجال . ويبدو أن الغناء البدائي ، في مجموعه وفي نوعيته وطريقته ، إنما مرّ بثلاث مراحل : في الأولى منها اعتمد على وحدة شديدة في الموضوع ، فلم يكن يعالج إلّا موضوعاً واحداً ليس في طبيعته أي إبهام . وفي المرحلة الثانية ظهرت تشكيلة نجمت عن توسع في اختيار المواضيع المقبولة . ولكن هذه المواضيع كانت مرتبطة مع بعضها بشعور أو فكرة أو هدف رئيسي . وفي المرحلة الثالثة ، كما هو الحال في بعض الأغاني الأسترالية ، تطورت هذه الصنعة نحو شيء أكثر شمولاً سامحة بتطورات على شكل أوصاف لعمل متعدد الجوانب ، ولكنها بقيت مع ذلك مخلصة دائماً للتقليد الذي يتطلب فصلاً واضحاً لكل فقرة من فقراتها .

الفصـــل الخـامـس

أغـانـي العمـل

إن شكل العمل الذي يشغل الرجل البدائي أكثر من غيره هو الصيد*. ففيه يتعلق كل وجوده وله يكرس جزءاً هاماً من وقته ومعظم كفاءاته. والتربية التي قدمها له أهلوه أثناء طفولته مخصصة عمداً لأن تجعل منه صياداً ماهراً يعرف طريقة تقفي أثر الحيوانات الوحشية وصنع الأسلحة ومعرفة استخدامها، وأن يكون قادراً على التمايل والسرعة والخفة، وأن يمتلك عيناً مدققة وأعصاباً متينة. وحول الصيد تدور كل حياته وتتمحور، ولا تهدف تقنياته القليلة إلّا إلى المباراة فيه، كأن يكون صانعاً للسلاح والقوارب والسلال ليضع فيها طعامه، أو أن يرسم ما يمثل الحيوانات التي يطمع في صيدها. وربما كان لبعض النشاطات الأخرى كالحرب مثلاً صلة وثيقة بالصيد باعتبارها منفعة بديلة ثانوية اكتسبت، مع شيء من التواضع، سمات مماثلة. وليس ثمة أي اهتمام آخر يمكن مقارنته بالصيد من حيث أهميته المبدئية وتنوعه بحيث يهدف إلى أسر الطرائد الكبيرة كما يهدف إلى الحصول على الطيور والأسماك أو جني العسل الوحشي، مما يستدعي اللجوء إلى تقنيات متعددة تشكل موضوعاً أساسياً للشعراء سواء كان دينياً أو دنيوياً. بل وأكثر من ذلك أن يفرض نمطاً من

---

* أخذ المؤلف كلمة «صيد» بمعناها الواسع في البحث عن الغذاء الموجود في الطبيعة، أي صيد الطرائد الأرضية والجوية والبحرية وجمع الحشرات القابلة للأكل والحاصلات الطبيعية من عسل وثمار وغير ذلك.
— المترجم —

الحياة الملزمة للرجال هي التي تشكل نفسياتهم وطرائقهم في التفكير . وفي أغاني الإنسان البدائي عن الصيد أكثر من أي مجال آخر نستطيع أن نرى كيف يواجه احتياجاته اليومية وكيف أن هذه الاحتياجات تعود لتفعل فيه وفي مفهومه عن الوجود وفي كيانه . والصيد ليس موضوعاً شائعاً في الشعر « المتمدن » . وحتى في المجتمعات التي يشكل فيها تسلية للملوك والنبلاء، فإنه لم يلهم أبداً أشعاراً حماسية . حقاً إن بعض المقاطع من « كتاب الشعر » الصيني والأشعار المحفورة على طبول حجرية في معبد كونفوشيوس في بكين وتعود إلى عام ٦٠٠ قبل الميلاد ، قد خصصت للصيد ، ولكنها إنما اهتمت به لتتكلم عن الخيول والعربات والعودة من الصيد بطرائد تجاوزت حد القياس . وليست تلك عقلية الإنسان البدائي الذي لا يشكل الصيد تسلية له وإنما ضرورة ملحة ، والذي لا يتمتع نتيجة لذلك بوفرة من الانفعالات التي لا تضاهي فحسب ، وإنما يعير للصيد في حد ذاته أسمى اعتبار . ففيه قد يعرض حياته للأخطار ، ولكن من غيره يموت من الجوع . ولأن الصيد قطب الرحى في حياة الإنسان البدائي ، فكل ما يتعلق به مهم ، وليس من تفصيل فيه ليس له معنى أو لا يستحق الانتباه .

ويلقي الصيد ضوءاً ساطعاً وكاشفاً على العلاقات بين الإنسان البدائي وبين عالم ما وراء الطبيعة . فهو عندما يعتقد بأنه محاط بالآلهة والأرواح من كل الجهات ، فإن الأمر ينتهي به إلى الاعتقاد بأنه لا يستطيع أن يباشر أي عمل جدي دون أن يطلب مساعدتهم ورضاهم . وفي الوقت نفسه يعرف أن هذه المساعدة ليست كلية القدرة ، وأن عليه هو أيضاً أن يساهم بكل ما يملكه من قوة ومهارة . ومما لا شك فيه أن إيمانه بمساعدة غير طبيعية يسمح له بأن يعمل بثقة أكبر وأن ينجز أشياء كثيرة كان يمكن أن تكون فوق طاقته لولا هذا الإيمان . وفي أغانيه تتكامل ثقته بعالم ما وراء الطبيعة وبقوته هو نفسه ، وتُظهر كيف أنه يعمل ، رغم ثقته العمياء بالآلهة والأرواح ، بكل قوته في معزل عنهم . ولكنه يتوسل إليهم في كل مرحلة من مراحل الصيد لأن ذلك أمر لا غنى عنه ولأن الصيد يتطلب إعداداً جيداً على مستوى ما فوق الطبيعة كما يتطلبه على المستوى الطبيعي . وينظم الصيد على أساس النظر في كل الاحتمالات ، ولكنه يتطلب أيضاً تملّق الأرواح التي تسيطر على الغابة والدغل والصحراء والبحر لكي تكون حليفة للصياد . وربما لم يكن ذلك صعباً ، ولكن على الصياد أن يعيره كل عنايته ، وجهوده التي يبذلها لكسب هذه الآلهة إلى جانبه تكشف كيف ينفذ الصيد إلى صميم حياته . وبما أن الصيد يتكرر في كل يوم فإنه يؤدي إلى اكتساب خبرة كاملة ويثير موقفاً خاصاً تجاه كل ما يتعلق به . والصياد لا يكف عن التفكير فيه لدرجة أنه يحدد لنفسه طرائق التصرف وهو يقوم باستعداداته التي يبذل فيها عناية تظهر الأهمية التي يعلقها عليه وكيف أن هذه

الاستعدادات تستغرقه كامل الاستغراق. مثال ذلك الأسكيمو الذين يوجهون هذه الكلمات السحرية إلى كلابهم المنطلقة لصيد الدب القطبي:

أيها الولد الصغير الشبيه بالتونيك
أيها الكلب الصغير، أيها الكلب الصغير
انظر إلى قلبه
الذي له مذاق الجرادة الشهية
الذي له حقاً مذاق الجرادة الشهية
فابن عمك يقفز فوقه
ابن عمك، قاتل معه.

فالروح الوصية قد استدعيت لتعطي قوة للكلب وتجعله قادراً على إنجاز عمله. ومن أجل أن يتم ذلك، ينبغي أن تتجسد الروح في الكلب وتذكي حماسته وتقاتل معه. فهنا تدخل عملي في غاية الكمال، ولكنه يتم عن طريق الصلة الحميمة بين الصياد وبين الروح التي تحميه، وعن طريق المحبة التي يبديها لكلبه الذي يعامله بكامل عنايته.

وعلى هذا الشكل نفسه يمنح واحد من الفيدّا كل اهتمامه وحبه لسهمه الذي يوجه إليه هذه الرقية السحرية:

اذهب واسقط فوق هذه العظاية المدرعة
وانفذ فيها، يا ابن عمي العزيز.

اذهب من هنا يا أخي السهم
اذهب وافلق منها حرشفة الظهر.

اذهب من هنا يا أخي السهم
اذهب وافلق منها الذنب مرتين.

اذهب من هنا يا أخي السهم
اذهب وافلق منها العنق مرتين.

اذهب من هنا يا أخي السهم
اذهب وافلق منها البطن مرتين.

اذهب من هنا ياأخي السهم
اذهب واستقر في وسط الإبط.

هذا الغناء يستحق الاهتمام لأكثر من سبب. فأولاً يبدو حقيقياً أن الصياد يظهر حبه لسهمه الذي يسميه «ابن عمه» و «أخاه» فهو شريكه المخلص الذي لايستغني عنه في رحلات صيده، وبدونه لايستطيع أن ينجز أي شيء. وهو جزء متمم له لدرجة أنه يعزو إليه قدرته الشخصية واهتمامه، وليس لديه أي شك في أنه يستطيع أن يحقق رغبته. ثم إنه، بتعداده للأجزاء المختلفة من العظاية التي يستطيع السهم أن يصيبها، يكشف عن الاهتمام المدقق الذي يبديه نحو الصيد بفحصه لاحتمالاته المختلفة وتقريره لتلك التي يتمنى بكل إرادته أن تتحقق. وقبل أن يتخذ سبيله يهيئ لنجاحه مستخدماً تفكيره في كل ما ينتظره.

وعندما يقوم البدائي بالصلوات أو يوجه تمائم سحرية تخدم الصيد، فهو يعرف جيداً أن جهوده الخاصة هي ذات الأهمية الأساسية، وإنما ينبغي عليه أولاً أن يهيئ الجو الذي فيه تعمل، فيصل إليه بتملق الآلهة والأرواح الملائمة. وبدون مساعدتها قد لا يستطيع أن يفوز بأي صيد، أو قد تعترض العقبات نجاحه، فصلواته وتعازيمه إنما تعبر عن الواقع فيما يطلب. وعندما يأخذ واحد من البوشمان طريقه لصيد الظبي الأفريقي الرشيق عند الفجر، فإنه يطلب من الشمس أن تظهر نفسها كي تأتي لمساعدته:

اظهري أيتها الشمس
لكي نتمكن من الرؤية بوضوح
أشرقي من أجلنا أيتها الشمس
اظهري أيتها الشمس
لكي نتمكن من الرؤية فنجد الغزال.

ويتحدث الأسكيمو إلى روحه الحامي الذي يتوجه إليه ليس بمحبة مخلصة وحسب، وإنما بوعي واقعي بما سيفيده منه:

أنت الذي ليس لك لا أب ولا أم
أنت أيها اليتيم الصغير العزيز
أعطني واحداً من الرنة
قدم لي هدية

حيواناً من تلك
التي يُجهز منها حساء لذيذ بالدم
حيواناً من أعماق البحار
وليس من سهول البر
أنت أيها اليتيم الصغير
قدم لي هدية .

ويمكنه أيضاً أن يطلب من روحه الحامي أن يتخذ شكل فوك (عجل بحر) يستطيع عندئذ أن يصطاده . وقد يبدو أن مثل هذا الطلب مبالغ فيه ، ولكن الروح خالد لا يموت ، وليس من سبب يدفع للتفكير بأنه سيتذمر من مثل هذا التصرف المنطقي :

أيها اليتيم
أنت أيها اليتيم الصغير
في الجانب الآخر من البحر
في الجانب الآخر من البحر
انزلق بكل حذر
اخرج من الماء
تحت شكل عجل بحر
تباً له !

وما إن يتأكد من مساعدة أرواحه حتى يثق الصياد بأن الطريدة سترسل إليه . وبعد ذلك يصبح عليه وحده أن يقوم بصيدها بمهارته وحدها لا بشجاعته وحدها . والاتفاق المعقود بين الرجل والإله منطقي تماماً ويكشف عن قسمة حكيمة للعمل بين الاثنين .

هذا الاعتقاد بالكائنات الإلهية وبالأرواح لا يعني أن الصياد معفى من إتقان مهنته ومن أن يبذل جهده لإعداد نفسه عندما يذهب للصيد . فتجهيزه ينبغي أن يكون في أفضل حالة ممكنة ، كما نرى في ذلك الإعدادات الدقيقة الخاصة باستعمال زورق الصيد الجلدي الذي يعطى للفتيان من أسكيمو غرينلندا الغربية :

انتبهوا جيداً لأقوالي
أنتم كلكم يا أولاد !

إن الكاياك (الزورق) صغير جداً
وخطـــر .
والأمواج والرياح شديدة
ولكن عندما يعتاد روحكم عليها
تستطيعون عند ذلك مجابهتها .

عندئذٍ فقط ، كأولئك الذين يستطيعون إنجاز كل شيء
ستكونون صيادين جيدين للفقمة
ورجالاً ، عندما تدفعكم الحاجة إلى ذلك .
ومن مكامنكم في الكاياك سترمون بصنارتكم ،
وحتى في الشتاء عندما يكون البرد على أشده
ستنجحون في ذلك بكل فخار .

استمعوا للشيخ العجوز
المستشار العجوز المجرب .
الأوامر التي يصدرها إليكم
يجب عليكم تنفيذها .
وحتى في الشتاء ، عندما تتيح الفرصة ذلك
ستنجحون في مهمتكم كل النجاح .

وفي تربية الرجل البدائي يكون تعليم فن الصيد هو العلم الأساسي . ونحن نرى كم من نصائح رشيدة يقدمها الشيخ للشباب . فهو يعرف ما هي الأخطار الشائعة وكيف يمكن تجنبها . ويقوم تعليمه على أساس إنساني محض دون ارتباط باللحظة التي تتدخل فيها الأرواح للمساعدة على النجاح أو عرقلته . على أن ذلك لا يعني أنهم لا يعتمدون عليها ، ولكن المعلم عليه أولاً أن يشجع الشباب تشجيعاً موضوعياً ، وهو يفعل ذلك بكبرياء رجل يعرف مهنته تمام المعرفة . ففي الصيد يجب أن تعطى النصائح بواقعية عن المهارة التي يجب أن تبذل . فإذا أصابهم سوء الطالع فإن الأعذار ربما كانت مبررة ، ولكن الصياد سيكون مسؤولاً عن نقص في روح المبادرة لديه أو عن نقص في مهارته ، وعند ذلك سيكون من الطبيعي أن يهزؤوا به ، كما يُظهر ذلك أحد الأسكيمو في غناء آخر :

في العام الماضي ، صياد سمك أرعن
كوكوجوك ، كوكوجوكتيك

رمى بصنارته على حوت ولكنه أخطأه
كوكوجوك ، كوكوجوكتيك
وكانوا قد نصحوه
بأن يتمسك فقط بالحاجز
ولكن بما أنه أحمق ، قالوا له وداعاً
وكان هذا أفضل له .

فكل إنسان يجب أن ينجز مهمته على الوجه الأفضل ، أما إذا كثر فشله فإن ذلك يمكن أن يجلب له الاحتقار . والمذنب « سيضيع وجهه » أمام جماعته ويكاد يصبح خارج القانون لأن شعبه لا يسمح لنفسه بأن يحتفظ بأناس مثله لا يساهمون بشيء في التموين الجماعي ، ويُنظر إليهم على أنهم غير جديرين بجنسهم بين الرجال وبنوعهم بين بني البشر .

وبما أن الصيد هو النشاط الأساسي للبدائي ، وبما أن له انعكاساً على معظم النشاطات الأخرى ، فإنه يثير جملة من الاحتمالات ، وليس ثمة طريقة نموذجية في الذهن يمكن مباشرته على أساسها . على أنه يمكن الافتراض بأن يكون ثمة ميل عام لأن يكون الصياد قادراً على الثقة بنفسه وأن ينتشي بهذه الثقة التي تسمح له بإحراز النجاح ، وهذا ما يحدث في أغلب الأحيان . وهكذا يبدي رئيس زمرة الصيادين عند الداما ثقته بنفسه بعبارات لا لبس فيها ولا غموض :

أنا رئيس القرية ، ها أنذا أمامكم
لقد أخذتكم !
مت أيها الفيل
موتي أيتها الزرافة
مت أيها الكودو
مت أيها الظبي العَلَند
مت أيها الثور الوحشي

وعندما تأتي ساعة العمل الحقيقي ، يمكن لحماسته عندئذ أن تتعدل ، وربما اعترف المغني بما سيعترضه من صعوبات . وهكذا فإن هؤلاء الداما بعد أن يعبروا عن ثقتهم برئيسهم يلجؤون إلى لهجة أكثر اعتدالاً ، كأن يقوموا بالصلاة مثلاً عندما يذهبون لصيد الأسد :

فلأُعطَ سهماً مسموماً
أيها الأسد تحت شجرة الغا

إنني هنا وحدي
أيها السهم المسموم
أيها الأسد ذو القوة التي لا تقهر
فلأُعـطَ سهماً جربوا حدّه
فلأُعـطَ سهماً مغموساً بسم الغور
أيها السهم المسموم!

وعندما تصبح مخاطر الصيد أكثر وضوحاً وأكثر قرباً تنخفض لهجة المبادرة والثقة المطلقة وتتضح لهجة تقدير دقيق للأخطار. ورغم أن ضرورة النجاح أمر لازب، ورغم أن الصياد يأمل بطبيعة الحال أن يبلغ هذا النجاح، فإنه يعرف مدى الصعوبات التي سيواجهها ولا يحاول أبداً أن يقلل من شأنها. فالأسكيمو على سبيل المثال يعون تماماً احتمالات الفشل ويمتلكون تعازيم للتخفيف منه. وطالما المرء في قطاعه المعتاد فإنه يستطيع أن يكوّن فكرة عن الطريقة التي ستجرى بها الأمور، أما عندما يكون بعيداً فإن عليه أن يتوقع كل شيء، وقد يحدث أن يكتشفوا إلى أي مدى قد أساؤوا الإعداد. وفي هذه الحالة يلجأ المرء إلى التعازيم البالغة البساطة والتواضع إلى درجة العذوبة:

إني خائف
إنني خائف وتائه
جدتي
أرسلت تفتش عني
وأنا أبحث
عن لحم ثعلب
ولكن وا أسفاه، إنني خائف وتائه
وأنا خجل
أنا خائف وتائه
أم جدتي وجدتي
أرسلتا للبحث عني
من أجلهما أنا أبحث
عن طريدة من الأيائل
عن لحم الرنة

ولكن واأسفاه! إنني خجل
أنا خائف وضائع!

ومما لا شك فيه أن الشعور المولّد لهذه التعزيمة غايته أن تتأثر الأرواح المعنية بالأمر من تواضعه وتتقدم لمساعدة الصياد، وما كان لها أن تُؤلَّف لو أن هذا لم يكن يعرف إلى أي مدى يُعتمد في الصيد على التجربة والمعرفة وبخاصة بالأحوال المحلية، أو كم هم مخطئون عندما يظنون أن كل شيء سيجري على ما يرام عندما يصلون إلى أرض للصيد جديدة عليهم. والواقعية في تفكير الصياد تجعلنا نرى إلى أي مدى علمته معرفته بمهنته أن يحسن معرفة نفسه.

وفي أثناء الصيد، وبخصوصية أكبر في اللحظة الدقيقة التي يواجه فيها الصياد طريدته، فإن هذه اللحظة ليست للصياد لحظة غناء. وحتى بعد ذلك، فإنه في أغلب الأحيان لا يعلن عما واجهه من حوادث طارئة عن طريق الغناء، على ألّا يكون قد تعرض لأحداث خارقة إلى حد بعيد. ويستثنى من ذلك غناء من جزر أندامان يذكّر بالإعدادات الأخيرة لقتل الطريدة الذي يثير شعوراً مقبضاً عن الأزمة الوشيكة الوقوع. فالصياد يرى طريدته التي هي خنزير، فيتقدم إليها زاحفاً على بطنه بينما هو يوتّر قوسه:

قوسي، جزؤه الأسفل وتّرته منه
قوسي، جزؤه الأسفل
وأنا أنحني، زاحفاً بدون ضجة
وأنا أنحني، زاحفاً بدون ضجة.

فاللحظة استدعيت استدعاءً فنياً، وفخار الصياد، ممتزجاً بالانفعال الذي كان يحسه آنذاك، تم التعبير عنه بمجرد ربطه بالعمل. ولكن، بما أنه في مثل هذه الحالة، يكون العمل هو المهم قبل كل شيء، فإنه أظهر حصافته راوياً الحادث دون أدنى مغالاة وكما تم حدوثه بالفعل. وكذلك يرسم غناء آخر للأسكيمو هذه المرة توالياً كاملاً لأحداث مشابهة ويفسر على ما يبدو التوتر القلق الذي يلاحظ به الصياد فريسته عندما تصل إلى مدى مرماه:

في الأعلى لم أكن أستطيع أن أفكر بأي شيء آخر
بينما في الأسفل مني كان يتنفس بقوة خلال الماء.

وعندما انقض ذلك الذي يجهز لنا الحساء فوقي
لم أكن أستطيع أن أرى تحتي أي شيء.

وعندما كان علي أن أولي انتباهي كله للصنارة التي صنعتها
فإن ذلك كان يجرني بعنف إلى الأعلى وإلى الأسفل.

في الأعلى لم أكن أستطيع أن أفكر بأي شيء آخر
الحيوان الذي يؤكل، لم أكن أستطيع أن أفكر بأي شيء آخر.

رفاقي ذهبوا لصيد الرنة
الرنة، لم أكن أستطيع أن أفكر بأي شيء آخر.

هناك لم أكن أستطيع أن أفكر بأي شيء آخر
عندما بدأ الرنة ذو القرون يتقدم نحوي.

وبينما كنت متربصاً هكذا في حفرتي مصغياً بكل انتباه
بدأ الرنة ذو القرون بالتقدم نحوي.

وسواء كان الموضوع يتعلق بالفقمة (مجهزة الحساء)، أو ثور المسك (الحيوان الذي يؤكل)، أو كان يتعلق بالرنة، فإن الأسكيمو سجل بنزاهة دقيقة شعور الانتظار في قلق شديد بينما كان يأمل أن يصطاد طريدته. فصيده أصبح بالنسبة له وسواساً استحوذ عليه واستغرقه كامل الاستغراق. ومن أجل ذلك فإن هذا الغناء والأغاني الأخرى التي هي من النوع نفسه تعطي شعوراً قوياً بالصدق، ولها صفة فنية كبيرة رغم أنها ليست قط اكثر من رواية بسيطة الأعمال.

وللصيد طوارئه وأخطاره التي تتطلب حضور الذهن من الصياد، ولكن لا يبقى منها لديه إلّا ذكرياتها النابضة بالحياة. ويحدثنا غناء من أنداما ن عن رجل ذهب لصيد الأطوم*. وقد أمسكت صنارته بواحد منه دون أن يتمكن من قتله. وما حدث هو أن الحيوان فر ساحباً معه الصياد وزورقه وهو متشبث بصنارته:

هو هو! لقد جرني نحو عرض البحر! إن بطنك الكبير لم يكف عن الدوران!
هو! إن بطنك الكبير لم يكف عن الدوران!
ها! توانغ! لقد قادني إلى الخلف وهو يتواثب، أوه!
ها! توانغ! وهو يتواثب جرني إلى الخلف، أوه!

---

* حيوان ثديي مائي يشبه السمك.

ـ المترجم ـ

والصياد عندما يستعيد هذا المشهد الثقيل الخطِر إنما يستعيد ويعيش مرة أخرى انفعاله ورعبه. ومع هذا التكثيف الذي استعاد فيه ذكر الحدث كان انفعاله شديداً لدرجة أنه لم يصل إلّا بصعوبة كبرى إلى التعبير عن نفسه، حتى أن جزءاً من غنائه لم يكن يشمل إلّا كلمات صوتية للتعبير عن الصفة اللاهثة لهذه المغامرة. وهو يستعيد رؤيتها بواقعية كما لو أنها حدثت له منذ لحظات ويجعل المستمعين يحسون بها وكأنها كذلك. فهنا توجد مغامرة قليلة الشيوع بالنسبة لصياد، تستحق أن يكون لها الشرف في أن تُغنى.

ويمكن لسلسلة طويلة متوالية من النجاحات أن يكون لها الصفة الاستثنائية نفسها. وبما أن الصيد يشكل جزءاً هاماً من الحياة اليومية عند البدائي، وأنه يلعب دوراً مهماً في فهرس حياته، فهو يميل إلى أن يأخذ أشكالاً أقل انفعالية كلما زادت تجربة الصياد مع الوقت، ولكنه عندما تبتعد ذكراه في الماضي يحتل مكانة وجدارة أكبر. وإليكم غناءً هاماً ألّفه صياد من الأسكيمو اسمه أوربينغاليك أثناء مرضه، يرينا كيف أن الرجل يعيد النظر فيما قام به من أعمال صيد في الماضي ويحللها واحدة بعد أخرى ويشير في كل منها إلى الصفة التي تميزها:

إنني أتذكر الدب الأبيض
ذا الردف العالي المنتصب
لقد كان يعتقد أنه الذكر الوحيد في المكان
وتقدم نحوي بكل سرعته
أونايا، أونايا.

لقد رماني على الأرض مرات عديدة
ولكنه لم يرقد فوقي
وإنما بهمة انزاح عني
فهو لم يكن يفكر
بأن يواجه هنا ذكوراً آخرين
وعلى طرف الحافة
اضطجع بهدوء
أونايا، أونايا.

لن أنسى أبداً الحيوان الضخم المليء بالشحم

على الجليد الصلب كنت قد قطّعت أوصاله
عندما الجيران الذين كنت أشاطرهم المكان
ما كادوا يستيقظون من النوم.
إن الأمر كما لو أنني وصلت لتوي إلى وكره هناك
أونايا، أونايا.

هناك، عندما وصلت إليه من فوق
وعندما جلست على ظهره، سمعني
ودون أن يحدث أي صرير في الجليد
وتحت الحافة الدنيا من الجليد الصلب، كان يتعلق
كان في الواقع حيواناً محتالاً
كم كنت سأندم لو أنني أخطأته
أونايا، أونايا.

ضربته بقسوة برأس خطافي
حتى قبل أن يكون لديه الوقت لأن يتنفس!

هنا تتلون ذكريات معارك الماضي بالفخار الذي يحسه الصياد في خاتمة صيده المنتصرة. ولكنه يتذكرها بكل دقائقها وكل ما شعر به أو فعله. وذلك هو نوع التجارب التي كان يتصدى لها والتي كرس لها القسم الأوفى من حياته. وهو لا يسجل تفاصيل هذه الأحداث الهامة فحسب، بل هو يسجل الصفة المميزة لكل منها. وبينما هو يضطجع في كوخه على فراش مرضه يشجع نفسه ويتقوى بفكرة أنه كان في زمانه رجل عمل جريء وماهر، وأنه قام بأعمال يمكن لأي إنسان أن يكون فخوراً بها.

ويمكن لصيد مجز أن تستعاد ذكراه على صور مختلفة. والأبسط منها هو علامة من علامات الفخر والسرور دون أي تلميح مزعج عن أشباح أو أرواح يجب أن تُطلب مساعدتها. ونجد مثالاً على ذلك في غناء من جزر أندامان يوحي لنا بأن تأليفه قد تمّ بعد وقت قصير جداً من وقوع الحادثة التي يرويها. وهو عن صياد قتل خنزيراً وحشياً ثم شكّه بحربته وحمله على كتفيه.

من الغصن يقطر الدم على جلدي
على جلدي لم يكن يكف عن الصبيب

من الخنزير على جلدي لم يكف
عن الصبيب ، من الخنزير على جلدي لم يكف
عن الصبيب ، من الخنزير على جلدي لم يكف .

فاللهجة الغامضة كانت لهجة نشيد للنصر ، ولكن الغناء يعبر عنها جاذباً الانتباه إلى المظهر الذي كان منها الشعار المنظور ، وهو الجثة التي كان يقطر منها الدم عليه . وما هو مسيطر هو الفرح وليس التباهي . فالرجل يحس بأنه أحسن إنجاز مهمته وكسب جائزته باصطياده الخنزير ، وهو ما يمكن أن يتحقق منه كل إنسان . ومع تقادم أبعد لما أصابه من نجاح يظهر لنا رجل من الأسكيمو قدراته ومهاراته بأن يروي لنا بعضاً منها :

أردت أن أستعمل سلاحي
وكانت توجد فقمة ضخمة وسمينة على الجليد
فضربتها بشدة بخطافي
وعندئذ لم يبق علي إلّا أن أسحبها ، تلك الفقمة
جارياً من ثقب إلى ثقب .

أردت أن أستعمل سلاحي
وكان يوجد في الجوار وعل ضخم ذو قرون
فأسرعت بإطلاق سهمي
واصطدت فوراً ذلك الوعل الذي كان يجوب البلاد .

أردت أن أستعمل سلاحي
وكانت توجد سمكة في البحيرة
فغرزت بها بشدة حربة صيدي
وعندئذٍ لم يبق علي إلّا أن أسحبها ، تلك السمكة التي كانت تجوب في الأسفل .

أردت أن أستعمل سلاحي
وكانت توجد فقمة ضخمة ملتحية تماماً عند المصب
فسحبتها بشدة إلى زورقي
وعندئذٍ لم يبق علي إلّا أن أجرّها نحو البر ، تماماً عند المصب .

هنا نجد فناً أكثر مهارة مما وجدناه في الشعر الأنداماني . ومنه نستخلص قدراً كبيراً من

الأعمال التي تستحق أن تكون موضوعاً مميزاً للتذكر . فكل مقطع لا يروي لنا حادثاً مميزاً فحسب ، وإنما يصف طريقة أخرى للحصول على الصيد ، ونصل فيه إلى ذروة مميزة تماماً في المقطع الأخير الذي يحدثنا ببساطة عن جرّ فقمة دون أي تلميح إلى أنها ضُربت بخطاف أو سهم أو كُلّاب . فالأسكيمو أكثر وعياً وفخراً بمآثره من الأنداماني ، وغناؤه مخصص لأن يكون له تأثير كبير على رفاقه بعرضه لشطارته ومهارته ، الأمر الذي يمنعنا من أن نأخذ بعين الاعتبار الرضا الذي كان يحس به لتفوقه على أقرانه في البر والبحر .

حتى هنا نجد هذه الأغاني متمسكة بالنموذج الشائع من الأعمال الإنسانية وتفصح عن ردود الفعل الأكثر بساطة والأكثر طبيعية . وهي تستخدم نماذج على عدد أغاني العمل ، مثيرة كثيراً من المواضيع الأخرى غير الصيد ، ومقـدِّمة لنا ما يمكن أن نسميه بطليعة ذوق بالنسبة للصفة التي ستأخذها هذه المواضيع . على أن عمل القتل بالنسبة للبدائي يثير مشاكل أخرى . ففي عالم تسيطر عليه الآلهة والأرواح يكون للحيوانات أيضاً مكانها ، وعندما يقتلها الإنسان يجب أن يأخذ احتياطاته كي لا تتألم من القتل . وتلك هي الحالة بصورة خاصة بالنسبة للأقزام عندما يصطادون فيلاً لأنه في نظرهم حيوان مقدس ، سيد للغابة وتجسيد للقوى الإلهية ، وهو بطريقة ما الجد الذي ينتمون إليه . وفي أغانيهم المختلفة المتعلقة بصيد الفيل يظهرون كيف يحاولون حل مشكلة الضمير هذه ويبررون لأنفسهم أمام الحيوان المصيد وحماته من شخصيات ماوراء الطبيعة . وفي واحدة من هذه الأغاني يرتل رئيس الصيد ، يرافقه رجال ونساء ، قصيدة تتخللها رقصات :

الرئيس : رأيت ونحن ذاهبون في الغابة
الكورس : القوس والحربة في يدنا ذهبنا إلى الغابة
النساء : تياديلي مو ، تياديلي مو .
الرئيس : في الغابة السوداء ، والقرية بعيدة جداً ، كان الأب هناك ، الأب السابق .
النساء : دم ، بكاء ، موت .
تياديلي مو ، تياديلي مو .
الرئيس : التحالف قد تم ، ونحن الأسياد .
الشمس تلمع ، القمر ينير الليل
الشمس ماتت ، والقمر هناك
نحن أسياد النهار وأسياد الليل .
الرجال : أسياد النهار وأسياد الليل

الموت والليل والظلمات والحباحب، مضت كلها.

عند ذلك يأخذ الرئيس أسلحته ويغمسها بدم الحيوان القتيل وتقلده القبيلة كلها فيما فعل. ثم يُقطّع الفيل ليكون جاهزاً للأكل. وهنا يصدر غناء للنصر لا يظهر أي تساهل مع الحيوان الميت ولا من وراءه من حماة غير مرئيين، إذ أنهم يرون في موته نصراً في معركة بين بني الإنسان الأسياد الجدد وبينه سيداً قديماً للغابة، وهذا ما يشير إليه الإلماع إلى النهار والليل. فالشمس ترمز في البدء إلى الفيل طالما كان هذا يحتل مكانته القديمة المسيطرة، ثم ما تلبث أن تمثل الصيادين الذين احتلوا مكانه. أما القمر إله الصيد فهو الآن حليف للشمس ولبني الإنسان. ويعامل الحيوان الميت باحترام بالغ، ولكن موته لا يثير أية مشكلة ملحة عما ستؤول إليه روحه أو طريقة تهدئة هذه الروح.

وتبدو هذه الحاجة أكثر وضوحاً في غناء آخر يهدف إلى إثارة حماسة الصيادين كما يهدف إلى تهدئة روح الفيل الذي تم قتله. فالصياد يعتبره أباً له، ولكنه يتخيل حجة ذكية لتهدئة غضب الحيوان بسبب قتله إياه.

على أبنائك أيها الأب الفيل
لا تكن غاضباً!
فنحن نزعنا منك الحياة وأعدنا إليك الحياة.
على أبنائك أيها الأب الفيل
لا تكن غاضباً، فأنت تبدأ حياة أفضل.
على شرفك حربتي
حربة من حديد مسنون، على شرفك!...

وبعد أن يبذل جهده لتهدئة الفيل مؤكداً له أنه في وضعه هذا أفضل مما كان عليه في وضعه السابق، يتجه الصياد إلى سلاحه ويقدم له الاحترام. وهذا الوضع المتناقض هو نتيجة للعلاقات بين الرجل البدائي وعالم الحيوان وبخاصة مع حيوان ذي تفوق كالفيل. فمن جهة يرتبط الرجال دائماً بالحيوانات عن طريق الطواطم وغالباً عن طريق التابو، وغالباً أيضاً عن طريق الأساطير التي تجعلهم أحفاداً لهذه الحيوانات، أو عن طريق بعض المعتقدات التي تذهب إلى أن هذه الحيوانات كانت أناساً فيما مضى من الزمان. فالعلاقة في الحالة هذه ليست طوطمية، ورغم أن بعض الأقزام يتخذون الفيل طوطماً لهم فإنه ما كان لهم في هذه الحالة أن يقتلوه ويأكلوه. فالأمر هنا يتعلق بقرابة

أكثر غموضاً وأكثر التباساً تجعل الفيل محترماً ومكرماً طالما هو متفوق، وفي الوقت نفسه قابلاً للصيد لأنه الأكثر قيمة بين الطرائد. فالفيل إذن، وهذا أمر طبيعي جداً، يستحق بعض المشاعر عندما يُقتل. وهو من جهة أخرى مصدر رئيسي للغذاء الذي يتطلب الحصول عليه مهارة وشجاعة كبيرتين، لأن الأقزام يزحفون ليقتلوه تحت بطنه بغرز حرابهم فيه. فليس من المعقول في هذه اللحظة أن يتركوا لأية قرابة أو هيبة أن تتدخل فيما سيقدمون عليه. وهم يتقدمون بتسوية ذكية يعتبر قتل الفيل على أساسها عملاً مشروعاً ومرغوباً فيه لأنه يسمح له بالدخول إلى حياة جديدة. ومع ذلك فإن ما يصدمنا أكثر من غيره في كل هذه الأعذار والتفسيرات التي يقدمها الأقزام هو إعلانهم بأنهم انتصروا على الموت. وما إن تهدأ روح الضحية حتى يصبح للقصيدة مطلق الحرية في التعبير عن الفرح، ويتوجه المغني إلى نفسه بالتهنئة ضمنياً من خلال المدائح التي يوجهها إلى حربته التي قتلت الحيوان الضخم.

ويلجأ غناء ثالث للأقزام في موقف مشابه تقريباً إلى ادعاء يختلف بعض الشيء. فمنذ أن يُقتل الفيل يأخذ الصيادون بإطلاق الصرخات المعبّرة عن فرح عارم. ويقوم الرئيس بقطع الأعضاء التناسلية للحيوان، ويلف حول رقبته (رقبة الرئيس) شريطاً مزيناً كما تفعل النساء المرشحات للزواج، ثم تُزين الأعضاء التناسلية على الطريقة نفسها وتدفن في أعماق الغابة. وفي خلال هذا الاحتفال يتوج الرئيس نفسه بالأزهار وينشد:

لقد ضلَّت حربتنا
أيها الأب الفيل
فنحن لم نكن نريد أن نقتلك
نحن لم نكن نريد أن نلحق بك الأذى
أيها الأب الفيل
فالمحارب ليس هو الذي نزع منك الحياة
فساعتك هي التي دنت
فلا تعد لتحطيم بيوتنا
أيها الأب الفيل!

وبينما هو يضع الأزهار على الأعضاء التناسلية للفيل، يتابع:

لا تشعرنا بغضبك
فحياتك أصبحت أفضل منذ الآن

وأصبحت تعيش في بلاد الأرواح
وسيقوم آباؤنا بتجديد تحالفهم معك
وتصبح حياتك أفضل بعد الآن
ستعيش في بلاد الأرواح .

وبعد أن يقوم بدفن الأعضاء التناسلية يغني :

هنا سترقد إلى الأبد
فارقد بسلام بعد الآن
وهنا سيبقى أبناؤك
الذين لن يسقط عليهم غضبك !

وبعد ذلك يعود الرئيس إلى الجثة ويقوم برقصة انتصار . ففي هذا الغناء يصر الأقزام على أنهم قدموا خدمة للفيل بإرسالهم روحه لتنضم إلى أرواح أجدادهم ، وفي ذلك يتميز هذا الغناء تميزاً واضحاً عن الغناء الأول . ففي الأول كان التعليق الأخير هو نشوة النصر التي أحس بها الصياد ، وفي هذا الغناء كان التمني بألا يصيبه مكروه . والبدائي يعيش في قلق كبير من ألّا يتمتع طويلاً بانتصاراته ، ويتمحص المستقبل بكل حذر ليكشف فيه كل ما يمكن أن يتعرض له من أخطار الشقاء والمصائب . وهكذا فإن خاتمة أغاني الفيل تنتهي بما هو أساساً لهجة تواضع على أمل ألّا يتبع نشوةَ النجاح أيُّ مكروه .

وتُغنّى أغاني الأقزام هذه في حالات النجاح ، ولكن قد يحدث أحياناً بطبيعة الحال أن يصاب الصياد بالفشل . ورغم أنه في هذه الحالة قد يسلم نفسه إلى نوع من الأعمال الطقسية ، فإنه يشعر بالحاجة الداخلية إلى أن يتخفف من انفعالاته أو يفسر أسباب فشله لأقرانه . وثمة غناءان من جزر أندامان يظهران كيف يمكن له أن يتصرف في هذا المجال . في الأول لا يفعل أكثر من أن يصف ما شعر به عندما أخطأ طريدته ، وتكاد التعليقات فيها أن تكون كلها أشياء مادية :

بالخنافس خُـرّشت أذناي
بالجنادب خُـرّشت
أذناي خُـرّشتا ، وشعرت فيهما بالطنين
أذناي خُـرّشتا ، وشعرت فيهما بالطنين !

هذا الوصف الواقعي لحالة ذهن موسوم بالذهول والسخط يفسر ما رآه الصياد وسمعه في

الغابة من خنافس وجنادب عندما أخطأ هدفه. وهو ما يزال يسمعها تخرّش أذنيه. وقد رأينا بوضوح ما أراد قوله. وهو مبلبل من التأثر ولكنه ليس خجلاً ولا يعتذر لنفسه ولا يحاول أن يأتي بأي تفسير. وإنما هو بالأحرى خجل لأنه لم يأت بشيء للأسرة. ولكن غناءً أندامانياً آخر يقدم، من ناحية أخرى، تفسيراً للفشل يتم قبوله فوراً لأنه صحيح تماماً ومعقول: ذلك لأن الصياد أعاقته جثث وجدها في الغابة فقام بنصف دورة دون أن يتمكن من ملاحقة طريدته:

أكوام من عظام الموتى، هناك حيث أصطاد!
قلبي يخفق بشدة، أوه
قلبي يخفق، يخفق بكل قوته
يخفق قلبي، يخفق بكل قوته.

وكما هو الحال في الغناء السابق ــ وكلاهما يصف أحاسيس ــ فإن هذا الغناء يعبر عن حالة اضطراب ورهبة، حتى لا يخطر على البال بأن المغني يحاول أن يشرح السبب في فشله. فهو مضطرب ومأخوذ بمغامرته المرعبة لدرجة أن كل الاعتبارات الأخرى غريبة عليه.

والصيد ضرورة ملحة، والنجاح فيه يتعلق بمجموعة من الأسباب غير المتوقعة والتي لا تخضع لمراقبة الإنسان لدرجة أن أمهر الصيادين وأشجعهم يمكن أن يصاب بالفشل، وكل الادعاءات والأكاذيب في العالم لا يمكن أن تغير فيها شيئاً. ورغم أن البدائي يجب أن يتفوق في الصيد ويفاخر بمآثره فإنه لا يحس بأي خجل من أن يعترف بفشله فيه. بل إن اعترافاً صادقاً يمكن أن يسمح له بالتغلب على الإحباط الذي سيطر عليه عندما لم توصله كل جهوده إلى أية نتيجة. وللأسكيمو عدد من الأغاني التي لا يتحدثون فيها عن سوء حظهم فحسب، وإنما أيضاً عن عدم جدارتهم. وربما وجب علينا أن نرى في ذلك شاهداً على اللباقة والتواضع المزيف كما لو أن الصياد أحس بأن من سوء الذوق أن ينسب لنفسه من الجدارة أكثر مما يستحق. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من التفكير بأن ذلك يغطي شعوراً حقيقياً بالهزيمة يصبح من العبث له أن يخفف منه، وأن الاعتراف به دون أي تزويق يمكن أن يشجعه وينسيه الأمر كله. مثال ذلك غناء يستعرض الضحايا الرئيسية التي نجت من صياد من الأسكيمو اعترف بأنها كلها أفلتت منه:

هذه الحيوانات المحتالة، هذه الأيائل ذات الوبر الطويل
فمع أنها كانت تتجول في كل مكان، كنت عاجزاً عن صيدها
وأنا لم أكف عن أن يكون قوسي في يدي.
وفي النهاية فكّرت وقلت لنفسي:

إن الأمر حسن هكذا، حتى ولو
كنت عاجزاً تماماً عن أن أنال منها هذا الشتاء.

هذه الحيوانات المحتالة، هذه الفقمات
مع أنها تقوم دائماً بدورة على ثقوبها، فأنا عاجز تماماً عن الإمساك بها
لقد احتفظت دائماً بخطافي في يدي
وفي النهاية فكّرت وقلت لنفسي:
إن الأمر حسن هكذا حتى ولو
نال مني الهلع مبلغه في هذا الصيف.

هذه الحيوانات المحتالة، هذه الأسماك
مع أنني تقدمت حتى وسط البحيرة، لم أكن قادراً على أن أمسك بواحدة منها
وفي النهاية فكّرت وقلت لنفسي:
إن الأمر حسن هكذا حتى ولو
نال مني الهلع مبلغه من هذه الأكمات الجليدية تحتي.

هذه الفقمات، هذه الدببة الرمادية المرعبة،
التي تتجول دائماً هنا، بدأ ينال مني الهلع منها
سهمي لا يخاف، لا يخاف سهمي
هل سينتهي بي الأمر لأن أترك نفسي فريسة للهلع؟.

هنا نموذج لامتحان الذات نافذ وكاشف. فالصياد يعرف أنه كان أدنى من مهمته. وفي المقاطع الثلاثة الأولى يعزي نفسه بقوله إن هذا ليس له أهمية كبيرة وأن كل شيء على ما يرام وسينتهي على ما يرام. أما في المقطع الأخير فإن لهجته تتغير، ويبدأ برؤية أن من المحتمل حدوث شيء رهيب له وأن عليه أن يبدأ العمل من جديد. هذا التغير في الحالة العقلية يتبدى من خلال تغير في الشكل، ذلك لأنه بينما المقاطع الثلاثة الأولى تكاد تكون مصوغة على النمط نفسه فإن الرابع منها مختلف، ويتولد لدينا شعور بأن الصياد بدأ يستيقظ فجأة على حقيقة وضعه وأخذ بالتفكير به بكل جد دون أن يوهم نفسه بمظاهر طمأنينة مصطنعة. ومع ذلك فإن ما شعر به نتيجة لكل حساب لم يكن الشعور بالفخار، ولا حتى الرغبة في إظهار مناقبه وإنما الخوف فحسب من أن يتعرض لمتاعب جدية إذا استمر في وضعه الحالي. وتلك حالة ذهن متعقل وطبيعي يدفعنا لأن نرى بأية براءة وسلامة طوية يتحدث الصيادون البدائيون عن نشاطهم الرئيسي.

هذا الشرح الخالي من النفاق للنجاح والفشل يتعارض تماماً مع النوع البطولي الذي نجده في المجتمعات الأكثر تطوراً والذي يكشف لنا كيف أن هذه المجتمعات الأخيرة ممسوسة بعمل فظ وعنيف كالحروب. فالغناء البدائي لا يكاد يمجد أبداً أبطالاً بالمعنى الحرفي للكلمة ما لم يكونوا كائنات أو شخصيات أسطورية. وإذا تحدث عن الأجداد أحياناً، فإنه لا يمدحهم على شجاعتهم وعلى تضحياتهم وإنما يقدمهم فقط على أنهم نماذج للسلوك الإنساني، نماذج مسبقة لما سيكون عليه رجال المستقبل، والقصص المتعلقة بهم هدفها وصفهم أكثر من تمجيدهم. وثمة أسباب كثيرة لغياب الأبطال هذا. فالمجتمع البدائي قبل كل شيء مجتمع مشاعي بشكل أساسي. حقاً إن الفرد فيه يفكر في نفسه وله مشاعره الخاصة وأن عليه أن يناضل لحسابه الخاص من أجل البقاء، ولكن هذا البقاء ممتزج إلى حد بعيد ببقاء أقرانه لدرجة أنه من المستحيل أن يُعتبر نوعاً من بقاء يختلف قليلاً أو كثيراً عن بقاء الآخرين. فما يفعله إنما يتم برفقتهم، وإذا كان عليه أن يستنبط منه الفخار فإنه يتقاسمه عموماً مع الآخرين. والسبب الثاني هو أن ضرورات الحياة المباشرة تستغرقه كلياً لدرجة أنه لا يستطيع أن يتخذ مفهوماً مجرداً كمفهوم المجد. وينجم عن ذلك أننا في هذه الأغاني البدائية لا نجد إلّا القليل من الفخار بالنجاح حتى في الصيد، خلا ما يحدث لحظة القتل. ولا يعتبر لائقاً أن يخفف الصياد من فشله أو حتى أن يبحث له عن عذر. فليس الفشل في ذاته عيباً، لأن كل فرد يعرف أنه في أي مشروع عَرَضي ليس الرجال هم من يقررون النجاح.

ويستطيع هذا الموقف أن يفسر وجهة نظر البدائي في موضوع الحرب. فمما لا شك فيه أن هذه الشعوب يحدث لها أن تسلم نفسها إليها. وفي زمننا أظهر الأقزام والبوشمان والداما مقاومة عنيفة للغزاة. ولا يمكننا القول بأن المعركة لم تكن أهلاً لأن تكون موضوعاً للفن. ففي رسوم البوشمان في روديسيا الجنوبية مشاهد لمعارك. ويبدو أن التاسمانيين قد ألفوا أغاني عن هجماتهم على مساكن المستعمرين البيض وأعمال النهب التي أسلموا أنفسهم إليها. ومع ذلك فإن الحرب في صورة حملة منظمة، بل وأكثر تواضعاً من ذلك، كطريقة للحياة، هي أمر مجهول تماماً في المجتمعات البدائية. ويبدو أنها — كما هو الحال في الرأسمالية والرق وتمايز الطبقات والمهن الاختصاصية وحضارة المدن — إنما هي تطور يعود تاريخه إلى ثورة العصر الحجري الحديث (النيوليتيك). فعندما عرف الناس قيمة الأرض بأن يجعلوها تنبت لهم، أخذوا يرغبون في أن ينالوا منها المزيد، ومن أجل أن يفعلوا ذلك واتتهم الفكرة في أن يهيئوا أسلحة ذات قيمة، وأن يخلقوا بالتالي إيماناً بالشرف والبطولة لإثارة حمية الجيوش في القتال. أما المجتمعات البدائية فإنها لا تملك التنظيم الذي لا بد منه للقيام بحرب ذات جدوى، وعندما يقوم القتال بينها فإنما تقوم بذلك دفاعاً عن النفس. وهي لا تفعل ذلك بغية الحصول على

أرض جديدة. وإنما تقوم به عندما تتعرض أراضي صيدها للعدوان فحسب، أو عندما يعتذي أناس أغراب على غذائها أو نسائها، وترد من وقت لآخر بأن تقوم بغارة على ماشية العدو. ولا يقوم أي قتال من أجل إظهار المناقب الفردية وإنما لحماية الغذاء، فالمعركة هي بطريقة ما لازمة من لوازم الصيد. وتذهب الشعوب البدائية أحياناً للحرب وتجعلها موضوعاً لأغانيها، ولكن الأهمية التي توليها لها ليست إلّا تابعاً من توابع الأخطار التي تتعرض لها إذا هددتها شعوب أفضل منها تسليحاً وتجهيزاً. وأغانيها عن الحرب ليست إلّا مشتقاً من أغانيها المعتادة وهي مشربة بالحالة الذهنية التي عرفناها في أغانيها عن الصيد.

والحرب كالصيد لا بد أن تباشر بطريقة مناسبة. فيجب أن تستشار الآلهة وأن توضع في مجرى الأحداث، وأن تطلب منها المساعدة والمساندة. وهذا ما يحدث عندما يهيئ أقزام الغابون أنفسهم لقتال الأعداء، فهم يبدؤون بتكريس أسلحتهم إلى خمفوم سيد الغابة وبالتالي سيد الحياة والموت، ويدعونه لمساعدتهم كما لو أنهم يستعدون للقيام بصيد الفيل:

خمفوم يا خمفوم، أنت السيد، أنت سيد كل شيء
خمفوم يا خمفوم، أنت سيد الغابة
سيد الأشجار وسيد الأشياء
خمفوم، أنت السيد.
ونحن الصغار، نحن رعاياك
مرنا ونحن نطيع يا خمفوم!
أنت السيد، سيد كل شيء
سيد الناس، يا خمفوم!

وخمفوم ليس إله الحرب بالمعنى الدقيق للكلمة، فمجاله هو الغابة وكل ما يتعلق بها، ولذلك فإنه يدعى للمساعدة في هذه الحالة الخاصة الحرجة التي هي الحرب. فالحرب مشروع يتطلب من الإعدادات والأسلحة مثلما يتطلبه الصيد، ولكن بما أنها لا تحدث إلّا من وقت لآخر بينما للصيد ضرورته الدائمة، فإنها لا تمتلك أية صيغة غنائية أو طقسية خاصة بها. وعندما يذهب الداما بغارة كسرقة ماشية أعدائهم فإن هيرّيروس سيد الغذاء يقذف هؤلاء الأعداء باللعنة التالية:

فلتتحطموا كما تتحطم العصا
لنبقى وحدنا الأقوياء
ولتمتلئ قلوبكم بالخوف.

فليس ثمة فرق كبير هنا بين هذه اللعنة وبين التعزيمة الموجهة إلى الحيوانات الوحشية قبل البدء بصيدها، الأمر الذي يظهر لنا كيف أن نفسية الصياد هي التي تسيطر على هذا الشروع بالحرب.

على أن ذلك لا يعني أن الغناء عندما يكون موضوعه القتال لا يعالج بعنف أشد. فقتل رجل في المعركة عمل أكثر جدية وأكثر دموية من قتل حيوان. وليس ذلك لأن الخصمين مزودان بالسلاح وموهوبان بالذكاء ويكادان من وجوه عديدة أن يكونا متساويين بالقوة ولكن لأن الأمر إنما يتعلق بقتل إنسان. ويضاف إلى ذلك أن الحرب عند البدائيين سببها في معظم الأوقات غزو أراضي الصيد الخاصة بموجب العرف وباتفاق مشترك بزمرة محددة من الناس، لذلك فإن هذه الزمرة تحس تجاه المغتصبين بغضب لا يحس به الصياد تجاه الحيوانات. وهكذا فإننا نستطيع أن نفهم لماذا كان الغناء التالي للأقزام من البامبو يعبر عن مثل هذه الضراوة تجاه العدو:

الحربة ستخترقه
وسيتم شيُّه
على النار
في كيس من الأوراق.

ولكن رغم هذا الغضب المتفجر فإن من النادر أن نجد أغاني تتعلق بالنصر، والموت في المعركة لا يعبّر عنه بعبارات حماسية خاصة، فالحرب عند الشعوب البدائية إنما هي عملية تشويش لمجرى حياتهم ونضالهم في الصيد، وهذا ما يؤثر فيهم أعمق تأثير. وأن يواجه فيها الإنسان الموت أمر لا يختلف عما لو أنه فشل في الصيد حيث يحدث للصياد أن يفقد حياته. وإليك غناء للداما يرثي بعبارات اعتيادية حملةً لا شك أنها كانت خائبة:

أيتها الأكمة تحت شجرة الآرو كم أنت عصية على المنال
من هؤلاء الذين ذهبوا تمعني بأولئك الذين عادوا
فإنه ليس من السهل نقل هذا الصخر الثابت الوطيد.

وعندما يقتل رجال في الحرب فإن نساءهن هن اللواتي يتأثرن بفقدهم وهن اللواتي يبكينهم:

تلك التي لم تكن بعد مهيأة لأن تكون زوجة لرجل قد أصبحت أرملة
وها هم أولاء أبناء أخواتها قد غمرتهم الشماتة.

وهم لا يعاملون بتكريم كبير ـــ كما ننتظر منهم ـــ أولئك الأجداد الأسطوريين الذين يمكنهم

أن يتدثروا بثوب الأبطال الحقيقيين وأن يعتبروا نماذج للسلوك ! فالبوشمان الذين لهم واحد من هؤلاء الأبطال يروون كيف كانت أمه في طفولته معتادة أن تمتدح قوته :

أنت ، يا ابن امرأة مشهورة
إن جسمك له شكل جسم بقرة
أنت ، يا شجرة الأكاسيا الضخمة ذات الأغصان الوارفة
أنت أيها الثور الأحمر
أنت يا ابن امرأة من الثيران الحمر
أنت يا من شربتَ حليبي
أنت يا من لم أعطه ثديي ببطء .

ولا شك أن هذا يذكرنا بطفولة إله من المجتمعات التي اعتادت على الحروب ، ولكن ما إن يقضي هذا البطل نحبه كما ينبغي له في موت عنيف حتى تصمت أمه عن مفاخره ولا تفعل إلّا أن توبخه على ما أهمل من نصائحها التي قدمتها إليه :

ألم أقل لك يا ولدي
لا تثق بذاك الذي يمشي متصلباً
ذلك الذي له حربة مسننة وسهام مسمومة
ذلك الذي له أسنان كرؤوس السهام المسمومة
أنت يا ابن ذلك الذي له أذنان قصيرتان
لماذا لم تستمع إلى ما كانت أمك تقوله لك ؟

وللشجاعة في المجتمع البدائي أهمية كبيرة لأنها تساعد على إيجاد الطعام ، ولكنها يجب أن تتعاون مع الخدعة ، وإذا وجد أحدهم حتفه نتيجة لتهوره فإن رفاقه يأسفون عليه ولكنه لا يستحق منهم أي تمجيد خاص . والبطل المثالي الحقيقي إنما ولد في مجتمعات أكثر تعقيداً من تلك التي نعالج أمرها والتي لا يوجد له فيها مكان ولا معنى .

فضرورات الصيد والنظام الذي يفرضه هي التي تتحكم في عقلية البدائيين فتولّد نفسيةً متماسكة وملتزمة تظهر في أغانيهم وتؤثر في كل حياتهم . ورغم الاعتراف بأن النجاح ليس ممكناً دائماً وأن الفشل ليس بالضرورة مخزياً فإن الصياد لا بد أن يبذل جهده للحصول على طريدته ، ولا ينبغي له قبل كل شيء أن يخذل أقرانه في الظروف الصعبة الخطرة . وإذا بقي بدافع من تكاسل

أو تراخ أو جبن في المؤخرة أثناء الصيد فإنه يخل بواجباته تجاه رفاقه ولا ينبغي له أن يفلت دون توبيخ. مثال ذلك الأسكيمو أوريينغاليك الذي وجه غناء إلى «رفيق له في الغناء» كان يخرج معه فيما مضى، ثم عرض عليه أن يذهب معه إلى الصيد من جديد. فاللهجة هنا معتدلة وودية في مجموعها ولكنها تحتوي على تأنيب:

إنني أتذكر، يارفيقي العزيز في الغناء
أننا بغنائنا قلما هُزمنا.
ولكن عندما (حيوان) ذو قرون ضخمة
خرج من مكمنه هناك عند المخاضة
بينما البحيرة الكبيرة هناك
تغطي أثناء الزمهرير زوارقنا بجليدها
ذهبنا عند ذلك للصيد
ولكن أي واحد منا هو الذي بقي في المؤخرة؟
في إحدى المرات، فيما مضى، في تيغلورافيك
عندما كنت لا تزال صغيراً جداً
وعندما كانت الزوارق هناك تبدو كعصابة من ذئاب
في البحيرة الكبيرة هناك
أنت لم تجدّف بالسرعة اللازمة
عندما كنت تتبعني في المؤخرة
عندما كنت تتبعني هناك
وأنا لا أستطيع أن أهنئك على ذلك.

فالكلمات هنا معتدلة ومتروية، وأوريينغاليك لا يطلب إلّا أن يذهب إلى الصيد من جديد مع رفيقه في الغناء. ولكن بما أنه لم يظهر في الماضي حمية كافية في المطاردة، فإنه يذكره بذلك وهو يضمر أمله في ألّا يتكرر ذلك في المستقبل. وفي مجتمع محصور حيث لا يجب إهمال أي جهد لتأمين الغذاء لأعضائه لا مكان لخور في العزيمة من هذا النوع. والمشهد الذي تذكره أوريينغاليك كان هاماً لأنه يقدم صورة صيد جميلة ولأنه لم يكن خالياً من الخطر. فالبقاء في المؤخرة في مثل هذه الظروف يعرض صاحبه للتأنيب، ورفيق الغناء لا بد أنه حسن الحظ لأنه نجا من ذلك بكل رفق. ورغم أن الغناء البدائي لا يعبر إلّا نادراً عن أحكام أخلاقية بصورة واضحة، ولا يضع أبداً قواعد

للسلوك، إلّا أن كلمات آوربينغاليك هنا كانت ذات لهجة انتقادية وتضمر نظاماً للقيم يحسن بالرفيق ألّا يفوته التقيد به. وخطورتها هي التي تعطي للشعر أهميته وتميز طابعه الشخصي. والشرف موجودفي المجتمع البدائي، ولكنه لا يتمركز حول الفخار بشخص لما تمكن من تحقيقه وإنما لما قدمه لأقرانه ولعائلته. فالواجب المبدئي على كل فرد أن يساعدهم ويفعل كل ما في استطاعته من أجلهم، فإذا حدث ذلك استحق احترامهم.

والاعتدال نفسه الذي أنب به أوربينغاليك رفيقه في الغناء يكشف إلى أي مدى من حسن الإدراك والتحفظ يظهر البدائي الشعور الذي يكنه للشرف. ويعود ذلك في جزء منه إلى واقعيته، وإلى احتكاكه الحميمي بالأحداث التي لا ترحم ولا تقاوَم. وإذا أراد أن يتطلب الكثير من نفسه ومن أقرانه فإنه يستطيع أن يتبين أن ذلك أكثر مما تسمح به الظروف ولا يلبث أن يبدو غير قابل للتحقيق. وهذا يجنبه أن يتظاهر بما ليس في وسعه ويحثه على ألّا يحمل نفسه كثيراً على محمل الجد. وبما أن حياته سلسلة لا يمكن تجنبها من الارتفاعات والانخفاضات، ولأنها عرضة في كثير من الظروف لأن تكون تحت رحمة جيران مبغضين وعديمي الذمم، فإن الواجب يقتضيه أن يكون مستعداً لأن يأخذ الأمور بيسر وكما هي عليه. ومن حقه أن يتألم لفشله أحياناً، وأن لا يقلق في أحيان أخرى لما ارتكبه من أخطاء، ولكن ألن يشعر بارتياح أكبر فيما لو ضحك من هذه الأخطاء؟. فضحكة متسمة بالتهكم والميل إلى الدعابة ربما أنسته أسفه على ما بدر منه. وعلى هذا الشكل يعرض قزم من النكو المعروفين أيضاً باسم مباخولي على الأوربيين غناء يبدو أنه شائع لدى أقرانه لاستدرار عطف الشعوب المجاورة لهم:

الغابة فسيحة والهواء عليل
إلى الأمام أيها البيكو، وقوسكم على ذراعكم.

من هنا، ثم من هناك، من هناك ومن هنا
إنه خنزير! ــ من قتل الخنزير؟
إنه النكو ــ ولكن من أكله؟ ــ أيها النكو المسكين!
قطّعه دائماً! فأنت ستتمتع بكرشه...

بان! فيل على الأرض
من قتله؟ ــ إنه النكو
لمن ستكون أنيابه الجميلة؟ ــ أيها النكو المسكين!
اصطده دائماً: فسيتركون لك ذنبه!

بدون بيت كالقرود
من الذي يجمع العسل؟ إنه النكو
ومن سيأكله فيسبب له وجعاً في البطن؟ــ أيها النكو المسكين!
أنزله دائماً، وسيتركون لك الشمع.

إن البيض هنا، بيض طيبون!
من ذلك الذي يرقص؟ــ إنه النكو
ولكن من سيدخن التبغ؟ــ أيها النكو المسكين!
اجلس مع ذلك، وامدد لهم يدك!

إن السخرية المستترة وراء بشاشة هذا الغناء لا تدع مجالاً للشك بأن رغبة المغني لا تتجاوز اجتذاب عطف الزوار البيض والحصول منهم على القليل من التبغ. ولكن حرماناً طويلاً وذلاً كبيراً يتبديان في هذا الغناء ويكشفان عن الظروف التي يعيش فيها الأقزام. فالصيادون بكل ما أنجزوه إنما هم تحت رحمة جيران أقوياء يسرقونهم. وتقتصر ردة فعل النكو على أن يضحك من ذلك وأن يحول مأساته إلى ملهاة. واحتكاك البدائي الحميم مع عالم الطبيعة والخدمات التي تفرضها هذه الطبيعة عليه تحميه من الأوهام التي يقع ضحيتها أولئك الذين يتمتعون بحياة أسهل وأضمن، وليس هو من الحماقة بحيث يحمل نفسه على محمل الجد. وليس ذلك لأن حرمانه ليس كبيراً وأنه ليس لديه من الأسباب ما يدفعه للشكوى، ولكن لأن الضحك أجدى بدون شك من أي شيء آخر ليتغلب على هذه الأحزان.

وقد يحدث حقاً أن يستهدف الضحك أشخاصاً آخرين غير المغني، ولكن الضحك في هذه الحالة لا يكون بريئاً. ومن الشائع لدى الأسكيمو أن يتبادلوا أغاني ساخرة تلعب دوراً مناسباً كمتنفس لتظلمات متراكمة. ومن حسن الحظ أن ضحايا هذه السخرية يتقبلونها عن طيب خاطر، وأن صداقات مزعزعة قد تم إصلاحها عن هذا الطريق. وهذه القطع هي بكل وضوح «قطع مناسبات»، وليس من السهل علينا دائماً أن نستعيد مسبباتها رغم أن من يسمعونها يعرفون تماماً على ماذا تدور. فبلوفكاك مثلاً يتهكم من ابن أخيه لأنه تخاصم مع رجل كان قد سرق بقايا لثور من ثيران المسك، ثم عاد إلى قريته وفي نيته أن يقتل هذا السارق وإليك الغناء:

ها أنذا مسعد
عندي أغنية قصيرة ورغبة في استعمالها
بشكلها الجارح على طول الطريق العريض

هناك نحو الغرب، هناك نحو الغرب
هاأنذا على أتمّ يقظة.
في الليل عندما ينام الناس سمعت شيئاً وصلَ حتى أذني
آتياً من الغرب، من هناك
عن ابن أخي الصغير أهسونينجونواك
هناك على جليد الشتاء القاسي
أخذتَ تزمجر
عندما لم يكن ثمة شيء، عندما كان اللحم نادراً
وما كان يوجد هناك مايستحق أن يكون المرء غيوراً بسببه
ولم يكن عليك أن تفكر فيه
وفي هذه المرة، والسكين بيدك، أخذت تصرخ على رجل أن يخرج
لقد سمعتك تماماً، وإنني أتذكر ذلك الآن فقط
ولم أكن أفهم ماذا كان يعني ذلك
ولذلك نسيته بكل بساطة
أنا الذي جمعت
هذه الأغنية القصيرة لأستخدمها كدفاع
رغم أن ذلك يفوتني أحياناً.

فبلوفكاك يأخذ جانب الرجل ويسخر من ابن أخيه لأنه اصطنع كل هذه الضجة من أجل شيء لم يكن بعد كل شيء إلّا حادثاً عادياً. فالرجل، معتمداً على شفاعة بلوفكاك، كان له عذر فيما فعل. إذ أن هذا اللحم كان لا بد أن يؤول إلى أحد فجعله بكل حصافة من نصيبه لأن له فيه بدون شك بعضاً من حق. وهكذا جعل ابن الأخ نفسه عرضة للسخرية لدناءته وخسته، إذ هل كان ذلك يستحق أن يجعله في حالة من يريد القتل من أجل شيء لا يستحق أن يؤخذ بعين الاعتبار من رجل محترم؟. وقد عبر بلوفكاك عن أفكاره بكلمات فيها تغطية كما هي الحال فيما يبدو بصورة عامة لدى الأسكيمو في مثل هذه الظروف، ولكن لم يكن ثمة شك فيمن يتجه إليه عطفه وما هو تفكيره في موقف ابن أخيه.

والظروف الصعبة التي تتعرض لها حياة البدائي تؤدي إلى معرفة عميقة بالطبيعة الإنسانية وتحرض على تأليف أغان مليئة بالفطنة والمهارة. ولكن هذه المعرفة هي أيضاً عامل انفعالات

محسوسة يتم تلطيفها قطعاً في هذه الأغاني ولكنها تستطيع في حالتها الفظة أن تكون ذات عنف مفرط. ومصادفات الحياة عند البدائي تستطيع أن تولد السخرية وطيب المزاج، ولكن فيها لحظات لا يكون من الممكن خلالها اللجوء إلى ذلك، حيث أن قسوة الحياة تطغى وتتبدى في صيغ أكثر قسوة وأكثر اضطراباً. ورغم جهود البدائي للمحافظة على سيطرته على نفسه، عن طريق الغناء، عندما يتعرض لموقف حرج، فإن من الممكن لنا في الكثير من الأحوال أن نشعر كيف أنه يفقد هذه السيطرة كما يفقد قابليته للتغلب على الظروف، وكيف أن عليه أن يستخف بالمظاهر ويتخذ أهبته ويحسب حساباته التي كثيراً ما تخيب أمام الأحداث. ولا شك أنه يتغلب على كل ذلك في معظم الأوقات مكتفياً بأن يعيش في اللحظة الحاضرة مستفيداً من كل ما تقدمه هذه اللحظة إليه. ولكن الحالة في لحظات أخرى تكون أثقل في تهديداتها وأكبر في مصائبها لدرجة أنه يشعر بالضياع ولا يعرف بعد ذلك إلى أين يتجه. ورغم أنه يعرف أرض صيده كما ينبغي لإنسان أن يعرف شيئاً ما، فإنه لا يشعر أبداً بأن موقعه مضبوط تماماً، وعاجلاً أم آجلاً سيشعر أن عليه أن يتجه اتجاهاً آخر دون أن يكون لديه أدنى فكرة عما ينتظره في المكان الذي سيذهب إليه أو ماذا سيكلفه ذلك. ومن المؤكد أن هذا البدائي ذو عائلة، وذلك هو العنصر الأكثر استقراراً في حياته، ولكنه لا يملك أي بيت دائم يستقر فيه. ورغم أنه مهاجر في معظم الأحيان فإن احتمال أن ينتقل من مكان استقر فيه يقلقه ويبدو له محملاً بالأخطار. ولكنه لا يلبث أن يتخذ طريقه مع شيء من التفاؤل كما يظهر لنا ذلك أحد الداما الذي يعبر عن أمله بأن كل شيء سيكون مرضياً في مسكنه الجديد:

لعلنا نكون سعداء هناك
لعلنا نجد ما نأكلـه
لعلنا نجد اللحم هناك!

ولكن شكاً واخزاً لا يلبث أن يقوض ثقته. فهو يعرف أنه يغادر أمكنة ترك فيها العديد من الذكريات، كما يُظهر ذلك غناء آخر للداما يبكي فيه المغني أنه ترك قبر والده:

يا أبي، نحن نبتعد عنك
لذلك نأتي إليك للمرة الأخيرة
لعلك أن تكون سعيداً!

وما إن يصبح على الطريق حتى يسائل نفسه ما إذا كان سيجد وضعاً أكثر سوءاً من وضعه السابق ولا يعرف ماذا سيفعل، كما يعبر عن ذلك غناء ثالث للداما:

الأرض جفت هنا
أيتها النساء، هل تعرفن البلد الذي أنوي الذهابَ إليه؟
الأرض جفت هنا
أيتها النساء، هل تعرفن البلد الذي أنوي الذهاب إليه؟
لقد تعبت من سماع قولكن:
«نحن لم نر هذا البلد»
سأسأل أين يوجد.

ورغم أن للبدائي أراضيه المحددة تماماً، فإنه فيها متجول دائماً لا يعرف أبداً ما إذا كان سيبقى طويلاً في مكان محدد. ويأخذ هذا الشعور بالاغتراب عند بعض الشعوب أهمية كبيرة مقلقة. ولأقزام الغابون غناء يذكرهم بأيام كانت أفضل وأكثر حرية لهم:

الليل حالك وقد انطفأت السماء
لقد تركنا قرية آبائنا
فالخالق غاضب منا.

فهم يشعرون بأن حياتهم المشردة إنما هي عقاب من الآلهة ويتذكرون بحنين الزمن الغابر الذي كان لهم فيه مسكن أكثر ضماناً وأكثر دواماً. ورغم يقينهم ــ أو ادعائهم ــ بأنهم ينتسبون إلى عرق أسمى من عرق جيرانهم السود، فإنهم يعرفون جيداً أن هؤلاء طردوهم من ديارهم القديمة وردوهم إلى حالتهم الحالية الحرجة. ويبدأ عدم استقرار البدائي إلى تلك العبودية التي تربطه بالصيد، وفقدان الاستقرار هذا لا ينفك يزداد عندما يرى البدائيون تقلص أراضي صيدهم التي يغتصبها الآخرون ويمنعونها منهم. ففي مثل هذه الظروف يصبح من الشؤم على الرجال أن يفقدوا ثقتهم بأنفسهم وبحظهم، وعندما تتأزم الأمور يبدو إلى أي حد كان تأثير ذلك عليهم.

وفي عالم قلق كهذا تكون العائلة هي العنصر الأكثر استقراراً، وإليها يرتكز كل أفراد هذا العالم باعتبارها الشيء الوحيد الثابت في عالم كل شيء فيه يجري. ولكن ذلك يعني أنه رغم وجوب انتظار الموت دائماً لمرض أو مجاعة أو حادث أو بسبب العنف والقتل، فإن هذا الموت المتوقع يشكل مع ذلك كارثة مخيفة لأنه يهاجم الشيء الوحيد الذي يتمتع بأساسات راسخة. وأكثر من ذلك فإن وجود العائلة نفسه يتعلق في جزء كبير منه بإنجازات شخصية أو جماعية من مختلف أفرادها، وموت واحد منهم يمكن أن يشكل تهديداً للجميع. ومع أن الموت يستطيع أن يوحي بنظريات مختلفة تخيلية عما سيحدث لأرواح أولئك الذين ماتوا، فإنه يفرض نفسه كقوة مخربة على

المسرح العائلي، ومجيئه يعني للرجل أو للمرأة في أغلب الأحيان أن نظاماً كاملاً للحياة قد دُمِّر تدميراً كلياً. وثمة مثال مؤثر هو مثال تلك المرأة من الداما التي قتل زوجها إلى جانبها عندما كانا ذاهبين معاً للصيد. ويبدو أن الغناء إنما تم تأليفه مباشرة، وأنه كان نابعاً حقاً من قلب المرأة. ومع ذلك، فمهما كان حزنها نديّاً، ورغم التوقعات السود التي ارتسمت أمامها، فإنها طوّعت مشاعرها لتعبر عنها في غناء يُظهر، حتى في مثل هذه الحالة، كم تحسب حساباً للمغزى المخيف الذي يعنيه لها موت زوجها:

أيها الأب، قُدْ سهمي المسموم
مستقيماً ومنطلقاً من القوس كثور وحشي.
زوجي يا زوجي، أيها الطويل الرقيق
أين مضيت بعيداً عني؟
انهض وقدني
إلى بيت آبائنا
هناك، إلى كوخ والدي، حيث تركت لك
نعجة كي تذبحها
ألا يغريك هذا؟ ألا فاعلم
أن أبي قد وجد عسلاً
وهو يريد حقاً أن يعطيك منه
فتعال إذن، يا والد أبنائي
لتضم إلى صدرك أبناءك.
ها هو ذا الفخ الذي يصطاد عنزة برية
فتعال انظر ما إذا كانت عنزة برية قد علقت فيه.
من إذن سيبقى ليسهر عليك
إذا كنت تريدني أن أذهب؟
فبنات آوى ستأتي
لتأكل أحشاءك
ومع ذلك فأنت لا تريد أن تنهض؟
ماذا بإمكاني أن أقول لك غير ذلك؟

فلا شيء يستطيع أن يسحبك من رقادك
فهل يستطيع قوسك أن يفعل ذلك؟
إلى من يجب عليَّ أن أعطي قوسك؟
فأنا لست إلّا امرأة بائسة
لا أستطيع أن أستفيد من قوسك
فقل لي إذن لمن أعطيه
من هو الذي أستطيع أن أقول له:
«كن وريثاً لممتلكات الأب!
وتمتع بإرثه».
من الأفضل أن أحرق قوسك بالنار
فأنت لا تستطيع أن تحدد لي الوريث.

هنا تمت بكل نبل معالجة موضوع معقد وإن كان قد عولج في قلب صارم. فقد بدأت المرأة بمحاولة استعمال قوس زوجها الميت، ثم انتهى رثاؤها بقرار اتخذته بحرق هذا القوس طالما أنه غدا لا فائدة منه. وقد استغرقت وقتاً حتى شعرت بواقع موت زوجها وفهمت أنه لم يعد ثمة دواء وأن الموت أفنى كل ما كان له معنى في نظرها. فبدون زوجها ستبقى بدون معيل، وهي لا تعرف كيف ستتمكن من البقاء على قيد الحياة، ولا تلتمس العزاء ولا تدعو الآلهة ولا تتطلب أي عطف إلّا للميت لأنها تفكر فيه أكثر مما تفكر في نفسها. والسهم الذي بدأ به الغناء وانتهى، هو الرمز المؤثر لما فقدته في زوجها، وعندما أدركت أنه لن يفيد شيئاً وهو بين يديها عرفت أنها ضاعت ضياعاً نهائياً. ويتكشف في هذا الغناء قلق الحياة عند البدائي في شكله الشخصي والمأساوي، ونرى كيف تستطيع هذه الكائنات أن تكون سعيدة جداً عندما يسير كل شيء سيراً حسناً وكيف يأخذها اليأس عندما يصيبها سوء الحظ بمكروه. ورد فعلها أمام الظروف يجعلها فريسة سهلة لليأس، وظروفها التي تتخبط فيها للوصول إلى الغذاء يمكن أن تتركها بدون مورد عندما تحرم فجأة ممن يساند حياتها ويداويها.

فالغناء البدائي يرينا كيف أن الحياة عندما ترتبط بالصيد تفرض على الإنسان شروطاً معينة وتؤثر في تشكيل نفسيته وفقاً لبعض المعايير، وهي أبعد ما تكون عن أن تضعف أحاسيسه بل هي تقويها وترهفها لأنها تحصرها ضمن مجال محدود، وكل عمل فيها إنما يميل لأن يتخذ شكل الصيد مثيراً ردود فعل وانفعالات شبيهة بما يثيره الصيد، وهذا يعطي صلابة ووضوحاً للنظرة التي يمتلكها البدائي

إلى الوجود ويخصبها بحساسية أكثر رهافة تجعله يتأرجح بين تفاؤل مفرط وقلق ممض. وهذان القطبان المتطرفان يجدان منفذهما في الغناء لأنه يخفض من جهةٍ ضغط الانفعالات ويجلو من جهة أخرى رؤى عديدة لا تصبح واعية إلّا عندما تجد الكلمات التي تعبر عنها. ومما لا شك فيه أن هذه الشعوب تهتم بمواضيع أخرى غير ما ذكرنا وإن كان كل عمل تلتمسه ليس أكثر من وسيلة للعيش. فالصيد يبقى الشكل الرئيسي لنشاطها، وهو الذي يفرض خصائصه على تشكلها النفسي كما يفرض ذهنيته على كل عمل آخر تقوم به، وفي هذه الذهنية نفسها يجد الغناء ميزته الأساسية. فالصيد في العادة متقلب قلق غني بالمغامرات والمآسي، ويتطلب إعداداً دقيقاً وحساً مرهفاً وعقلاً يقظاً، ويبعث الفرح عندما يكون مجزياً، وأنواعاً من ردود الفعل عندما لا يكون كذلك. ويجبر الإنسان على تركيز فكره في هدف محدد تماماً، فليس من المستغرب إذن أن يلهم أغاني عن كل هذه الاحتمالات التي لا تحصى وعن كل النشاطات التي هي مشابهة له في جوهرها.

الفصـــل الســادس

إطـــار الطبيعـــة

يعيش البدائي في العراء معظم أوقاته ويعرف الطبيعة بكل وحشيتها، عذراء خالية من أية زراعة ومن أي تدخل من الإنسان، مع حدة نظرة أعلى بكثير مما لدى أكثر علماء الطبيعة حماسة، أولئك الذين يقفون ببرود موقف المراقب للنباتات والحيوانات ويبقـون في معـزل عنها حذريـن متحفظين. فالبدائي يعرف الطبيعة ليعيش معها، ليعيش فيها ومنها. فهي التي تنفق على حياته، وهو لا ينفك يحتفظ لنفسه معها باحتكاك حميم، مما يدل على أن معرفته لها دقيقة ومفصلة ومفيدة مهما كان مشهدها والفصل الذي تمر فيه، وأن من المستحيل ألا تشغل باله على الدوام. وبما أنه صياد بري أو صياد سمك أو ملتقط للثمار والجذور والحشرات واليرقات، فإنه يمتلك خبرة عملية وواقعية أكثر بعداً وأكثر احتكاكاً من تلك التي يستطيع أن يمتلكها عالم الحيوان أو عالم النبات. ومع ذلك فإنه مع معرفته بمواقيت توالد الحيوانات وبموعد نضج الثمار فإنه لا يسعى لتربية الأولى ولا لزراعة الثانية. ومع أنه يعرف ما هي الفطور والدرنيات والثمار العنبية الصالحة للأكل، وأي النباتات تصلح لأن تقدم له السم لسهامه، فإنه يجهل لماذا هي كذلك. ومؤهلاته الرئيسية هي توثيق دقيق لكل أعمال الطبيعة التي لا يمكنه الاستغناء عنها في بحثه عن الطعام، توثيق يعتمد على تجميع للخبرات والتجارب والإخفاقات التي تعرض لها أجداده وعلى فطنة ملاحظته الشخصية

ومهارته في أن يستخلص منها الدروس . وهو نفسه ممثل على مسرح الطبيعة الذي ولد وترعرع فيه . وبما أن للطبيعة عنده مثل هذه الأهمية فهو لا يكتفي بأن تكون لديه عنها هذه المعلومات المفيدة ، لأنه بالإضافة إلى ذلك كائن مفكر يكوّن نظريات عن سبب حدوث الأمور وتصرف المخلوقات على الطريقة التي يتم فيها ذلك . فالطبيعة في نظره ليست مجرد مسكن له وحقل لصيده ، وإنما هي أيضاً مقر لقوى خارقة يسعى جاهداً لفهمها وتملقها والسيطرة عليها . وما يعرفه عن الحيوانات والنباتات يقوده إلى استنتاج أن هذه وتلك إنما تعيش بأرواح . ومع أنه لا يملك دليلاً واضحاً عن طبيعة هذه الأرواح فهو متأكد كل التأكد من وجودها . وعلاقاته الدائمة مع الطبيعة تقنعه بأنها تخفي الكثير من الأشياء التي لا تكشفها العين . ومع أن ذلك لا يخفف فيه حدة التيقظ فإنه لا يستطيع أن يمنع نفسه من تقدير أسرارها بإعجاب وخوف يشوبه الاحترام . وبما أن من المستبعد أن يخفف الاعتياد من حساسيته فإنه يحس بالطبيعة بكل أشكالها وبالقوى التي تعمل فيها بشكل مستمر ولا يستطيع أن يفسرها ولكنها تعمل دائماً على أن ترهف فيه حس الملاحظة . ولذلك فإنه عندما يتغنى بها في قصائده يبدو كأنه يعاملها بواقعية مستعارة من حسه السليم دون أن يشغل باله بالقوى الخارقة الغامضة . وهو قادر على أن يراها على مستويين هما الواقعي وما فوق الطبيعي . ولغايات محددة يستطيع أن يجعل هذين المستويين منفصلين عن بعضهما كل الانفصال ، أو على الأقل ألّا يمزج بينهما . وكلما واجهها على أنها شيء عادي ومعروف لديه تماماً لجأ إلى نوع من الشعر خاص به ولا يرتبط ظاهرياً إلّا ارتباطاً قليلاً بمعتقداته الدينية من حيث الموضوع .

وقلّما تغنى البدائي بالطبيعة لمجرد اللذة التي تقدمها إليه . فهي ليست ضرورية له على أساس أنها استجمام من أتعاب الحياة في المدينة ولا لأنه يجد فيها ملجأ لأعصابه المريضة . فهي تحيط به دائماً في ملازمة ملحة . وعندما يتغنى بها فإنه لا يحس بالحاجة لالتماس الأعذار أو تفسير الأسباب ، وإنما يستطيع أن يصل مباشرة إلى لب الموضوع الذي يهتم به . وفي معظم هذه الأغاني عنها يضمر هدفاً أو معتقداً معروفاً منه وممن يستمع إليه لدرجة أنه يفقد إلهامه الشعري فيما لو عبر عما يريده بوضوح . وقد يحدث أن يستمتع استمتاعاً جانبياً بمشهد الطبيعة ويُظهر ذلك ، ولكن هذه اللفتة تعبر عن نفسها من خلال اعتبارات أخرى تحرض عليها هذه اللذة وتوضحها مما يعطي لهذه الأغاني عمقاً مدهشاً . ومن الممكن من حيث الظاهر أن تبدو هذه الأغاني كأنها لا تفعل شيئاً أكثر من أن ترسم مشهداً مرئياً . ولكن علينا دائماً أن نتساءل ما إذا كانت لا تهدف إلى أمر أبعد من ذلك أو تخفي قصداً مستتراً . على أن ذلك لا يقلل أبداً من المهارة التي بها توصف مشاهد من الطِبيعة ، وربما بسبب هذه الفكرة التي يكنها المغني في رأسه يقوم باختيار كلماته بكل عناية ويترك لمشاعره

العنان . على أن ذلك يفرض علينا ألّا نحكم على هذه الأغاني كما نحكم على الأغاني الحديثة التي يتم تأليفها في مواضيع مشابهة ولكن بدون تداع في الأفكار وتلميحات نصف مغطاة .

وبعض هذه الأغاني عن الطبيعة هي في الواقع ، ورغم مظهرها البريء ، تعازيم مخصصة لتأمين تموين من الفواكه والمنتجات الغذائية الأخرى عندما يأتي موسمها . وهي بطريقة ما رموز سحرية دون أن يكون لها هذا المظهر . ففيها لا يتم استدعاء أي روح ولا يبدو فيها التعبير عن أي أمل أو رغبة . وإنما هي تكتفي بأن ترسم لنا مشهداً لا يبدو عليه سوى أنه ناجم عن روح ملاحظة دقيقة ولا يُرى فيه غير ذلك . وكذلك هو الأمر على سبيل المثال في هذا الغناء السيمانغي عن براعم ثمار جديدة .

إنها تنتفخ ، تنتفخ ، براعم الثمار
تهتز ذات يمين وذات يسار براعم الثمار
تنمو هنا وهناك براعم الثمار
وبتأثير من الهواء ، براعم الثمار
تدور وتدور براعم الثمار
تتأرجح جيئةً وذهاباً براعم الثمار .

فالمغني يأمل أن يأكل هذه الثمار عندما تصبح ناضجة ، وعن طريق هذا الغناء يَفترض أنه سينالها . فالكلمات تتضمن تعزيمة لها غاية محددة ، والتلميح الوحيد الموجود فيها يكمن في هذه المراقبة التي يقوم بها المغني للبراعم ، مراقبة متسمة بمثل هذا الاهتمام الذي يدفعنا للشك بالدافع إليه . فالمراقبة دقيقة محكمة كأنها ناجمة عن حب ، مع أنها في الواقع ناجمة عن أن الثمرة الناضجة تمثل إغراءً قوياً للمغني وتثير فيه شهيته . ويعالج غناء سيمانغي آخر موضوعاً مختلفاً بعض الاختلاف ويشير بشكل مباشر إلى اللحظة التي يصبح فيها من الممكن حقاً للمغني أن يشبع شهيته . ولهذا الغناء أيضاً لحن بريء يخفي الشره في الهدف منه ، ولكنه لا يلبث أن يكشف لنا أن المغني إنما هو أكثر من مجرد مراقب ، فالوصف الذي يقدمه لنا لأعماله يظهر لنا أنه كان يضمر نوايا أكثر جدية مما يبدو :

ثمرتنا تنتفخ على طرف الغصن
ونحن نتسلق ونقطفها من طرف الغصن
سمين أيضاً هو الطير على طرف الغصن

وسمين أيضاً هو السنجاب الصغير على طرف الغصن .

فهنا الرغبة الكامنة ضمنياً في التعزيمة تعبر عن نفسها كما لو أنها على وشك أن تتحقق ، ولا يقتصر الهدف على الحصول على الثمرة فحسب ، وإنما على الطير والسنجاب أيضاً . والإشارة المسالمة المعجبة بالضحايا غير المدركين لما يهددهم لا ينبغي أن تدهشنا ، ذلك لأن الصياد له من السيطرة على نفسه ما يمكنه من الانتصار ، ونلمح ذلك في ثقته بأنه يتمتع سلفاً بالمشهد الذي سيتوج مهارته .

والاعتقاد المضمر الذي تتضمنه هذه الأغاني بوجود علاقة خاصة بين الإنسان والطبيعة لا يقتصر على استعمالها كتعازيم . فقد نجد مثل هذا الاعتقاد في إلهامات أقل واقعية وأكثر غموضاً كالاعتقاد بأن الأحداث المؤثرة في عالم الحيوان والتي تبدو غريبة تماماً على الإنسان يمكن لها أن تعود فتؤثر به بمعنى من المعاني وأن عليه أن يحسب لها الحساب . مثال ذلك هذا الغناء الأسترالي من أرض أرنهيم الذي يحدثنا بتجرد موضوعي واضح عن نوع من النوارس اسمه جِيدجِيد :

الطائر الأبيض (جِيدجِيد) يصطاد السمك
يخز السمك بمنقاره وينادي وهو يطير
يسف على الماء جداً باحثاً عن السمك
بينما السمك المذعور يهرب بكل سرعته
«أنتِ وأنا نطير ، أيتها الأم النورس»
وقد رأى الطير ريحَ الشرق تهب بينما كان يطارد السمك
والسمك قفز إلى الأمام خائفاً
قفز ليتخلص من منقاره عندما بدأت الريح تهب .

فالأمر لا يتعلق هنا بتعزيمة مخصصة للحصول على نتيجة محددة وإن كان لا يخلو في طياته من نوايا مكتومة . فالعلاقة بين الطائر والسمك علاقة هامة بالنسبة للمغني لأن الجِيدجِيد هو طوطمه ، وبينما هو يرينا إياه أثناء العمل فإنه يتقمصه ويرى نفسه فيه . وفي هذه الدراما الصغيرة التي تتشكل منها هذه القصيدة القصيرة نرى كيف اندمج المغني في خياله بطبيعة الطير الذي كان ينظر إليه بعيني مراقب معجب ، وارتبط به ارتباطاً عميقاً باعتبار أن الطير يكاد يكون من عائلته لدرجة أنه كان يقاسمه المشاعر ويفهمه كل التفهم نتيجة للانطباق الكامل بين الطبيعتين . ولذلك استطاع أن يصف بمثل هذه الواقعية ما بدا على السمك من تصرف . ذلك لأن الجِيدجِيد إنما يكشف عن طبيعته أثناء الصيد ، واللأي الذي يلقاه عندما يلتقط السمك ليس بالنسبة للمغني إلّا دليلاً آخر

على متانة العلاقات التي تربطه بطوطمه لأن عليه أن يتعرض لمثل هذه المصاعب عندما يذهب مفتشاً عن الغذاء في كل يوم. ورؤية الطير تكثّف إدراك الرجل لنفسه وتسمح له بالتحرك في خياله في ميدان ليس هو ميدانه بمعنى الكلمة الدقيق.

وحتى عندما لا تقدم الطبيعة إلا زينة أو خلفية للوحة من الأعمال الإنسانية فإن بإمكاننا في معظم الأحيان أن نستشعر بأنها إنما تلعب مع ذلك دوراً أكثر أهمية مما تبدو عليه. فالبدائي جزء لا يتجزأ من وسطه الذي لا يتعامل معه على أساس أنه مجرد إطار، وإنما يقيم معه علاقات أكثر حميمية بدافع من اعتقاده بأن هذا المحيط يكيف حياته. واللاراجيا الأستراليون الذين كانوا يعيشون فيما مضى على الساحل ثم طردهم المستعمرون البيض إلى داخل البلاد، لهم غناء يعبرون فيه الآن عن حنينهم إلى موطنهم القديم:

أيتها الأمواج التي تتكسر على الصخور.
وتتحطم هناك، شي! شي!
وعندما يعلو القمر يرسل بنوره على المياه
يا مدّ الربيع، أيها المدّ الذي يطفح على العشب
ويتحطم هناك، شي! شي!
في مياهه المضطربة تستحم الصبايا
استمع إلى الضجيج الذي يسببنه بأيديهن وهن يلعبن!

هذه القصيدة لم تكن في الأصل كما يُظن أغنية مأساوية وإنما كانت مجرد وصف لإحدى اللحظات السعيدة عندما تستحم الصبايا في البحر لمجرد الاستمتاع. ولكن الاستحمام في ضوء القمر له معنى طقسي ديني، وبذلك يكون للغناء علاقة باحتفال محدد. فلأن الماء هو منبع ورمز للخصوبة تقوم النساء بالاستحمام فيه، والغناء إنما يصف هذا العمل لأن له أهمية مؤكدة. وكما أن الصياد عند السيمانغ لا يسمح لما يضمره سراً بأن يغلّف ما يريد أن يقدمه من منظر مرئي، كذلك يفعل الصياد من اللارجيا عندما يشعر بلذة حقيقية ليس بأن يصنع من الأمواج مادة لغنائه فحسب، وإنما لما تجلبه فضلاً عن ذلك من أسرار وجاذبية. وعلى الرغم من أنه يحس بمعنى مستتر وراء الأعمال المادية فإنه يتمسك بشدة بالأفعال الظاهرية ويجبرها على أن تجتذب اهتمامنا لذاتها. وعندما يتمكن من التوصل إلى ذلك فإن المضمون الحقيقي للمشهد إنما يتبدى بالطريقة الطقسية التي تعبر عنه.

مثل هذه الأمثلة لا بد لها من أن تجعلنا نحترس من أخذ هذه الأغاني ذات الطبيعة السهلة البسيطة كما تبدو لنا للوهلة الأولى أو أن نفسرها من وجهات نظرنا الخاصة أو أحكامنا السابقة . وإنه يمكننا أن نكتشف صفتها الخاصة بها عندما يتعلق موضوعها بعالم الحيوان وبخاصة الحيوانات التي يتم صيدها بقصد الغذاء . فالبدائي لا يدجّن أي حيوان باستثناء الكلب الذي لا يفيد منه إلّا بالصيد . فموقفه تجاه مجموع عالم الحيوان مختلف تماماً عن موقف أي إنسان يهدف من وراء تدجينها إلى ما تقدمه لمنفعته أو أن تكون دائماً في خدمته . وليس ثمة من شك في أن المتحضر اعتاد على بعض المواقف تجاه الحيوانات نتيجة للظروف التي كان فيها على احتكاك معها . فربما اتخذ من الحصان والكلب صديقين وفيين رغم أنهما لا يستطيعان الكلام ، ومن الأبقار والأغنام كائنات صبورة في خدمة أمنه وسلامته ، واتخذ الحيوانات الوحشية نفسها ضحايا تستحق أن يقوم باصطيادها دون أن يمنع نفسه من الإعجاب بها . أما البدائي فلا يقوم بمثل هذا التمييز ، حتى أنه لا يملك حباً كافياً لكلبه يحمله على أن يتحدث عنه في أغانيه . والحيوانات الوحشية وحدها هي التي تستهويه وله طريقة خاصة جداً في تقديرها . وما يراه فيها هو أن من الضروري الذي لا مفر منه أن يقتلها إذا كان لا يريد أن يموت من الجوع . فهي قبل كل شيء طرائد محتملة مطاردة على الدوام ، ولكنها تستطيع أن تكون أيضاً صديقة له أو خصماً . وبما أنه يحيا بما يقتله منها فإن الغذاء هو ما يراه في الحيوان بالدرجة الأولى . ولكن ذلك يتعقد بسبب أن الحيوان له الحق هو الآخر بالحياة ، وأن له غرائزه الخاصة وطرائقه في الدفاع عن نفسه كي لا يناله الموت . ولذلك كان على الرجل عندما يرغب في اقتناص هذه الحيوانات أن يحسب حساباً لعاداتها وأن يتذكر بأن للحيوان أيضاً رغبته في أن يقتل لينتزع منه في أغلب الأحيان الغذاء الذي يريده لنفسه . فالرجل مضطر إذن لدراسة الحيوانات والتعرف جيداً على سلوكها وبذلك يصبح سيداً عليها . فهو يعرف أراضي صيدها والطرق التي تسير عليها ، ويعرف صرخاتها ومناهلها ومناوراتها والحيل التي تلجأ إليها للإفلات والتخلص وأشكال مقاومتها له أو الانقضاض عليه . وفي علاقاته معها يستعمل طرائق مشابهة لطرائقها ويستعيض عن فقدانه للأنياب ووسائل الدفاع باستعمال القوس والأنبوبة والحربة والمزراق والبوميران* . وهو من الناحية الجسدية أقل خفة من الأيّل أو القرد أو النعامة وأقل قوة من النمر أو الأسد أو الفيل ، وتفوقه الحقيقي يكمن في معرفته لعادات خصومه وفي مهارته في كشف حيلهم وإن كان ذلك لا يمنعهم من أن يكونوا

* البوميران ــ ويسمونها المرتدة في العربية ــ سلاح قذف معقوف يستعمله الأستراليون للصيد ، ومن خصائصه أنه يرتد إلى قرب مطلقه إذا لم يصب الهدف.

ــ المتــرجــم ــ

خصوماً مخيفين، لأن أحاسيسهم أكثر رهافة من أحاسيسه وردود فعلهم أمام الخطر أكثر حيوية وسرعة من ردود فعله. ورغم أن طريقة صيد كل نوع تتطلب تقنيات خاصة بها وتفرض مناورات مسبقة، كأن تُغرز حربة في بطن الفيل وأن تُقتل القردة بواسطة الأنبوبة، وأن تصاد الفقمة تحت الماء بواسطة الكلّاب، فإن البدائي في كل حالة من هذه الحالات يرى نفسه أمام مشاكل خطرة تصل به لأن يفقد بعضاً من أطرافه أو أن يفقد الحياة. وحتى في حالة صيده لأيّل مسالم فإنه لا يستطيع أن يكون متأكداً من أنه ليس موضعاً للتنافس مع حيوان مخيف مثل أسد أو نمر. ورغم مزاياه الملازمة له كإنسان فإنه جزء من عالم الحيوان ويكاد يتصرف بالطريقة نفسها التي تتصرف بها بقية الذين يمثلون هذا العالم الحيواني. فالمسألة بالنسبة لهم في نهاية المطاف هي إما أن يكونوا آكلين أو مأكولين.

ولهذا السبب حصراً يَعتبر البدائي الحيوانات أكثر من مجرد ضحايا أو منافسين أو خصوم. فهي أكثر من ذلك كله، ولكنه يعرفها جيداً وقد وجب عليه أن يدرسها بطريقة حميمة لدرجة أنه يحس تجاهها بمشاعر مغايرة وينظر إليها بطريقة قد لا تكون مجردة ولا موضوعية وإنما هي ليست إلى حد ما إلّا نتيجة لشراهته إلى لحومها. وهو لا يكرهها كعدوة خطرة ولا يحتقرها كضحايا مقدّرة وإنما هو يراقبها بعينين ثاقبتين ويقدّرها بفطانة خبير. وإذا لم تكن بالضرورة صديقة له فهي على الأقل رفيقته في سكنى العالم نفسه الذي يعيش فيه، وهو أقرب إليها من المتحضر إلى حصانه أو كلبه لأنه يعرفها كما هي على سجيتها مجرّدة من كل إكراه ولأنه يحترمها احترام الند للند. وهو يعرف أن عليها مثله تماماً أن تناضل لتأمين وجودها ويحكم عليها تبعاً لقدرتها على فعل ذلك سواء من حيث شجاعتها أو قدرتها على التحايل. ولذلك فإنه يفسر أعمالها كما لو كانت أعمالاً بشرية ويكتشف العديد من المشابهات بينه وبينها. وعندما يتكلم عنها في أغانيه فمع شعوره بأنه يعرفها معرفة جيدة، وما يقوله عنها يتجاوز أعمال متابعتها وقتلها، فمعرفة الحيوانات هي علمه الأكثر تدقيقاً والأكثر اندفاعاً وهو فخور به ويجد فيه سعادته. وهي تُظهر من طرائق سلوكها أشكالاً متنوعة أكثر مما يُظهره رفاقها من بني البشر، ودراستها ليست على ما يبدو أقل غنى وتلويناً. وهذا الاهتمام الذي يحمله لها هو ثمرة الحرب الدائمة التي يسلم إليها نفسه معها، ولكنه يتجاوز الميول المعتادة في مثل هذه الحالة ليصل إلى مستوى أكثر ترفعاً وأكثر جمالاً. وليس ثمة أبداً تناقض حقيقي بين الرغبة في قتل حيوان وبين خليط من الفضول والإعجاب بل والحب تجاه الحيوان المطارد. والبدائي يعرف أن من اللازب عليه أن يقتل، ولكن ذلك لا يجعله يكره أو يحتقر فريسته. لذلك فهو يعرف كيف يصف في أغانيه تنوع طباع الحيوانات وتلون شخصياتها. وعندما يجعلها تتكلم بلغة الأفعال

والعلاقات الإنسانية فلأن هذه اللغة تعبر تعبيراً أفضل من أي شيء عن المشاعر النابعة عن معرفة وعن خصومة قديمة وطويلة، وهي في اعتقاده لها مطلق الحق في ذلك لأن حياة الحيوانات مشابهة لحياته في كثير من الوجوه.

ورغم أن عدداً من هذه الأغاني الوصفية إنما هي تعازيم غايتها تسهيل صيد الحيوانات فإنها لا يبدو عليها ذلك في الظاهر ولا تريد أن تكشف عنه، وإنما تكاد تظهر الضحايا كما تبدو في عيني الصياد المعجبتين. ويمتلك السيمانغ على سبيل المثال عدداً من الأغاني بطلها قرد يسمونه كرا، والمقارنة بين اثنتين منها ترينا إلى أي مدى يستطيعون أن يسمحوا لأنفسهم بالتلوين في موضوع تقليدي بل اصطلاحي، ونستطيع أن نصل عن طريقهما لأن ننفذ قليلاً إلى عقلية الصياد من السيمانغ. والأول من هذين الغنائين هو الأقل مأساوية:

يركل بقدمه، الكرا
يجر شيئاً ما، الكرا
يتسلق وينجو بنفسه، الكرا
خلال أغصان الرامبوستان، الكرا
ينضم إلى أترابه في أعلى البامبو سيمي، الكرا
ينضم إليهم في أعلى البامبو هامالفان، الكرا
يتسلق حتى ذروة البامبو هور، الكرا
يتدلى ورأسه إلى أسفل، الكرا
يركل بقدمه، الكرا
يتواثب حوله صغار الكرا
يجر شيئاً ما، الكرا
ثمار الرامبوستان، الكرا
ثمار الرامبوستان، الكرا
يجر شيئاً ما، الكرا
يحني الغصن ليستعد للقفز، الكرا
ثم يترك الغصن ليستوي، الكرا

هذا الغناء ألفه شخص يراقب عادات الكرا تجري أمامه ويرسمها بدقة مع كفاءة نالها من احتكاك معتاد ومن ملاحظة نبيهة. وليس من المحقق أن تكون هذه الملاحظة قد أتت من ممارسة

الصيد أو أن يكون هذا الغناء قد تم تأليفه للمساعدة على الصيد، ويمكننا أن نضيف إلى واقعية هذا الوصف ذلك التعيين الدقيق للنباتات والأشجار التي يفضلها الكرا. ففي هذه اللوحة دقة ملحوظة حتى آخر بيت من الشعر فيها حيث تأتي صورة القرد الذي يستعد للوثب لتدل على أن الصياد كان على أتم الاستعداد لقتله. أما الغناء الثاني فيمكن فهمه بصورة أخرى رغم لجوئه إلى بعض الأفكار المماثلة، والواقع أن الغناءين إنما هنا تنويعات للموضوع نفسه حيث يضع كل من المغنيين مساهمته الشخصية فيه:

إنه يجري على طول الأغصان، الكرا
ويجلب الثمار، الكرا
فوق السيرايا الكثير العُقَد، الكرا
فوق الرامبوستان الكثير العُقَد، الكرا
يجري على طول الأغصان، الكرا
ويلقي بنظرة أمامه، الكرا
خلال أشجار الرامبوستان الفتية، الكرا
مظهراً أسنانه الصارفة، الكرا
من فوق كل الأشجار الفتية، الكرا
يلقي بنظرة أمامه، الكرا
مزيناً للرقص، الكرا
بإبرة من شيهم* تخترق أنفه، الكرا

هذا الغناء الذي ينسب فيه للقرد أسلوب البشر في التصرف يختلف عن الغناء الأول بما يفعله الحيوان من أفعال هي من صفات الإنسان، حتى أن البيتين الأخيرين يمثلانه كواحد من السيمانغ مزين للرقص بإبرة من شيهم نافذة في أنفه بقصد تزيينه. وتشبيه القرد بأحد الراقصين بسبب مهاراته في الشقلبة يقرّبه من الصياد ويسمح لهذا الأخير بأن يجتذبه إليه ليقتله على أهون سبيل. ولكن ما يهم في كلا الغناءين هو الشبه بين القرد والإنسان، فكلاهما ضيف على الغابة وليس لهما أن يحصلا على طعامهما إلّا بمهارتهما، وكلاهما يلهو كما يهوى ويملء حيويته. فالمغني يندمج في القرد الذي يتحدث

---

* الشيهم: نوع من حيوانات لبونة قاضمة على ظهرها شعر يشبه الإبر.

— المترجم —

عنه بعبارات مرحة منتقاة لأنه يفهم الحيوان بدون أية صعوبة باعتبارهما ينتميان كلاهما إلى العالم نفسه.

وحتى عندما يكون البدائي في حرب مكشوفة مع الحيوانات فإنه لا يني يحس تجاهها بشيء من الحب أو أنه يتظاهر بأنه يفعل ذلك على الأقل. ويبدو ذلك بصورة خاصة في التعازيم المعدّة للصيد. ففي عدد وافر من هذه التعازيم نسمع ضمنياً أن للصياد قدرة على اجتذاب ضحيته لاصطيادها متجهاً مباشرة إليها أو موجهاً إليها الكلام بطريقة أبوية فيها إعجاب بل ومديح. فالأسكيمو يقدم إلى الرنة بتهكم محبب زوجاً من الأحذية يعتبر أنه صنعها من جلد الحيوان وفتائل مصباح يأمل أن تغذيها بشحمها:

أيتها الرنة الوحشية، يا قملة الأرض، يا ذات القوائم الطويلة
يا ذات الآذان الكبيرة
ويا ذات الوبر القاسي المحيط بالعنق
لا تهربي عند مجيئي.
ها أنذا أجلب إليك الجلود لتنتعليها
ها أنذا أجلب إليك الطحالب لمشاعلك
تقدمي إذن عن طيب خاطر
تقدمي نحوي، تقدمي نحوي.

ومع ذلك، وحتى في ذلك الغناء، هنالك نوع من علاقة وداد في كلمات مطلعه، ربما كانت ساخرة بعض الشيء وليست خالية من التهكم ولكنها ليست عدائية ولا تحمل أي ملامح من الاحتقار. ويذهب الفيدّا إلى أبعد من ذلك إذ يتكلمون بعبارات الترحيب والمديح عن القرود التي هي أهداف صيدهم والتي يقدرون فيها المكر والخبث إلى حد بعيد. ففي تعزيمة يبدو أن المغني يكاد يقدم نفسه على أنه قرد يحاول أن يجتذب الأنثى إلى فخه:

أمي المعلمة الفاتنة
تختبئ وراء جذع شجرة قطن
وهي تصيح: «رو! رو!» تعال أيها الكلب الصغير
وتذهب وراء جذع صقيل
تعال العب، تعال العب، اركض
دع لعبتك وتعال جرياً.

فالصياد ابتدأ بالكلام عن أنثى القرد بصيغة الشخص الثالث كي تتمكن من الإصغاء إلى كلماته المغرية، ثم توجه إليها بالكلام بصيغة الشخص المخاطب ليجعلها تلبي دعوته وتأتي إليه. وإليك تعزيمة أخرى فيداوية تتكلم عن القردة بصيغة المثنى وبعبارات إعجاب متملقة كما لو أن القردة المذكورة تستطيع التأثر بذلك:

إنهما يقتلعان الأغصان ويرميانها إلى الأسفل
ويقفزان من جذع إلى جذع
ويكادان يقولان حقاً: «آه، آه!».
يقتلعان الأوراق ويرميانها إلى الأسفل
ويرقصان على ذلك الجذع
لماذا توقفا كلاهما لينظرا؟

والأدب والتملق يمتزجان أحياناً بالنفاق والاحتيال أو على الأقل بنوع من الشعور المبهم. وعلى هذه الصورة يتوجه واحد من البوشمان إلى ظبي برجاء يخالف تماماً ما يفكر به حقاً. وعلى الرغم مما في موقف الرجل من لبس وغموض فإننا لا نستطيع أن نضع هذا الصدق الذي أظهره موضع الشك:

أرجوك لا تقتل ظبيي
ظبيي المحبوب
فظبيي مسكين جداً
ظبيي يتيم.

فنحن نشعر بأن الصياد يتألم من قتل ضحيته أكثر منها نفسها، وأنه يشعر تجاه الحيوانات التي لا يستطيع أن يمنع نفسه من قتلها بإعجاب صادق بل وبمحبة. ونحن لا ننخدع بذلك تماماً، فالمعنى العميق لهذه التعزيمة هو أن الصياد يشارك في حياة ضحيته متحدثاً عن عاداتها وطرائق وجودها وأنه يكتسب بذلك نوعاً من السيطرة عليها. ومثل هذه الأغاني تظهر لنا العلاقة الحميمة بين البدائي وبين الحيوانات التي يصطادها. فهو يعرفها معرفة جيدة، وهو قريب منها لدرجة أنه يراها تحت رحمته إذا استطاع فقط أن يمارس عليها نوعاً من الهيمنة الشخصية.

وهذا الموقف مهما كان صادقاً ومفهوماً يمكن أن يؤدي إلى نتائج معقدة، لأن الصياد المنهمك في كل مرحلة من مراحل صيده تغير مشاعره سياقها دائماً. فالسيمانغ شرهون إلى قرد

جوز الهند ، ولهم فيه غناء يبدأ بوصف شاعري لمسكنه في الغابة . ومن تقاليدهم أن يضحكوا أثناء تأديته ، ومن صفاته الخاصة أن يتم التبادل بين الغناء الإفرادي وبين غناء الكورس المشكل من ثلاثة مرددين. ولا يتم ترديد هذا الغناء بطبيعة الحال والصيد قائم ، وإنما يشكل نوعاً من الاحتفال الجماعي هدفه تسهيل صيد القرود أثناء حملة يتم إعدادها ، أو أنه يتم أثناء احتفال بصيد سابق :

بفخار يتسلق وينزل
ويقفز من غصن إلى غصن
يتسلق وينزل
من شجرة الأناغ ، ذلك القرد
بين خديه المتهدلين أدخلَ
ثمرة المانانو الحلوة
يا أباه وأمه انظرا إليه إذن
يا إخوته انظروا إليه .

يتسلق وينزل
ويتطلع إلى بعيد
ويرى ثمار الباتيغان
يسحقها بين قبضتيه
« ويحك ، أعطها إلى أبيك ! »
تصرخ فيه الأم لتحذره .

صمتاً ! هل هو القرد الذي صفّر
أم ليس ذلك إلّا هبّة من نسيم ؟
صمتاً ! الكل يصغون بقلق
ويتطلعون إلى بعيد .

بدون ضجة في ظل الرِمبا
ينتظر الصياد ويزحف
على كتفه أنبوبته
من البامبو الدقيق الصقيل
محشوة بالسهام

سهام مسمومة، سهام ذات رؤوس دقيقة
تنطلق مصفّرة من الأنبوبة الصقيلة
ينطلق السهم المسموم ذو الرأس الدقيق
فينغرز في قلب القرد
لقد رأته الأم، واأسفاه!

في هذه القصة الدرامية الصغيرة تم وصف الطريقة المستعملة للإيقاع بالقرد وقتله بواسطة الأنبوبة على أساس من معرفة واقعية بالحيوان وعلاقاته بأضرابه ومشاعر أمه عندما أُصيب. ولا يجب علينا أن ندهش كثيراً إذا أثارت هذه القصة تسلية لدى السيمانغ. فمما لا شك فيه أن جزءاً من الهزلية إنما أتى من الكلام ومن الموسيقى ومما يرافق الغناء من أعمال وتمثيل ومحاكاة لما تم، ولكن روح الدعابة لدى البدائي تجعله يتمتع أيضاً بالحظ السيء للقرد المسكين حتى ولو كانت أعماله وما يوحيه من محبة تكاد تجعل منه كائناً بشرياً.

في هذه الأشعار يقوم البدائي بمراقبة الحيوانات عن كثب ويسجل صفاتها الرئيسية لأنها تشكل جزءاً من عالمه وتمارس نشاطات من نوع ما يمارسه هو نفسه. وبذلك يصبح في استطاعته أن يجد في طبعها كثيراً من الملامح التي يجدها في نفسه وأن يفسر دوافعها في ضوء تجربته. ولكن ذلك لا يعني أنه خال من الخيال، وإنما يجد أن من الطبيعي ومن الممكن بالنسبة لهذه الحيوانات التي تشبهه إلى هذا الحد ومن عدة وجوه أن يفسر أعمالها على أساس من القواعد التي تتحكم في أعمال الكائنات البشرية. على أن ذلك القياس يمكن أن يذهب بعيداً، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالمعركة من أجل الحياة بين الأنواع المختلفة. إلاّ أن الشاعر البدائي يعرف الحيوانات جيداً لدرجة أنه مع تفسيره لأعمالها وحركاتها بعبارات إنسانية لا ينسى صفاتها المميزة وأن لكل نوع ردود فعله الخاصة به. وعندما يتغنى بها فربما يقصد من وراء ذلك إعطاء دروس لأضرابه، ولكنه لا يغفل عن موضوعه ويقدمه كما ينبغي في الواقع أن يكون. مثال على ذلك غناء للبوشمان عن هر وعن وشق يقوم الهر فيه كله بالكلام مستشهداً بأقوال كاملة للوشق:

ها، ها، ها
ها، ها

أنا الذي يسخر منه الوشق
أنا الذي لا يجري بسرعة
ذلك لأن الوشق هو الذي يجري بسرعة

ها ، ها ، ها
ها ، ها

أنا الذي يسخر منه الوشق
أنا الذي يسخر منه الوشق
أنا الذي لا يستطيع أن يجري بسرعة

أنا الذي يسخر منه الوشق ويقول :
« الهر لا يستطيع أن يجري بسرعة
الهر هو ذلك الذي لا يعرف كيف يركض بسرعة
هو ذلك الذي لا يعرف الخبث
هو الذي لا يفعل إلّا الحماقات
ذلك لأن الوشق تأكد من ذلك بنفسه »
ولكن الهر ليس غبياً إلى هذه الدرجة

الهر هو الذي قال الوشق عنه :
« إنه ذلك الذي لا يعرف أن يركض بسرعة »
فوجب عليه أن يكون خبيثاً
لأن الوشق ذاته خبيث .

هاغلا ، هاغلا ، هاغلا
هاغلا ، هاغلا
هيغلي ، هيغلي ، هيغلي
هيغلي
هيغلي ، هيغلي ، هيغلي
هيغلي ن !

فالهر يضمر شيئاً واضحاً هو أنه رغم كونه غير سريع في السباق كالوشق فإنه يستطيع أن يتخلص منه بقدرته على إخفاء ما يتركه من آثاره ، وهذا ما يسوغ دعواه بأنه لا يقل خبثاً عن الوشق . ولكن ما يجعل هذا الغناء فاتناً هو طريقته المسلية بوصف طبع الهر بطريقة دقيقة جداً . ففطنته وهدوءه وتلك الثقة التي يمتلكها بأنه سينتصر على خصم هو الآخر خبيث وثقته بأنه من

طبقة أعلى وطريقته الساخرة المليئة بالثقة في تلقي الانتقادات المسيئة من الوشق وطريقته في إبداء رأيه في نفسه كهر ، كل ذلك واضحة مهارته كل الوضوح ويرينا كيف أن البوشمان يعرف تماماً هذا الحيوان الغريب التصرف والمستقل والواثق بنفسه الذي هو الهر .

والفضول في موضوع الحيوانات الذي تفرضه عليه معركته الدائمة من أجل الحياة يلهم البدائي بمجموعة من القصص التي يندمج فيها هو والحيوانات اندماجاً نوعياً من حيث المزاج وطريقة البقـاء . ويمكننـا أن نكتشف فيهـا مشـابهات فيما بينـه وبينهـا تذهب إلى أبعد مما نتصـور . فالبوشمان مثلاً يروون قصة عن امرأة مسنة كانت قد تُركت وحدها في كوخ لأنها لم تستطع أن تتابع بقية عائلتها في تجوالها . فهاجمها فجأة أحد الضباع ، ولكنه قبل أن يتمكن من قتلها بطرحها على طرف أحد الصخور المدببة استطاعت العجوز أن تقفز ولم تستطع أن تفلت من الضبع فحسب وإنما تمكنت من قتله أيضاً !. وقد تمت رواية كل ذلك في غناء حسن الصياغة وإن لم يكن قد أحسن مدح العجوز الحازمة المليئة بالقوة والمرونة :

الضبع العجوز
الضبع العجوز
حمل
من كوخها القديم المرأة العجوز
والمرأة العجوز بهذه الصورة
قامت بقفزة جانبية
فقتلت الضبع
الضبع نفسه
فالضبع قد قتل الضبع .

فالمستمعون يولون ثقتهم بدون شك لهذه القصة الخارقة للعادة والتي لم تكن في أغلب الظن بدون أساس من الصحة ، ولكن المغني أفاد منها ليضع لها خاتمة من وحي قريحته . فالنساء المسنات في مجتمعه ولأسباب بعيدة عن اللباقة يشبَّهن بالضباع ، وقد أتى التشبيه هنا في مناسبته تماماً ليكون في خدمة خاتمة الغناء . على أن هذا الغناء يتضمن نوعاً من المغزى ، فالعجوز التي هُجرت لأنها غير قادرة على السفر وبالتالي من أجل أن تستمر على قيد الحياة ، والتي تحملت سوء الحظ بأن وجدت نفسها مخطوفة على يد ضبع ، استعادت ثقتها بنفسها في اللحظة الحاسمة ، وقامت معركة بين خصمين متشابهين وذوي قوة متساوية . وربما كان من الصعب علينا أن نقول ما إذا كانت العجوز

هي التي تشبه الضبع أم أن الضبع هو الذي يشبه العجوز ، ولكن المؤكد وجود عنصر مشترك بين الاثنين هو الذي استخلصت الخلاصة منه .

ويأتي هذا الغناء في نهاية قصة نثرية يكون منها بمثابة المغزى الجوهري . ونجد دائماً مثل هذه المقاطع المغناة في حكايا البوشمان حيث يستخدمونها غالباً لإبراز مقطع له أهمية خاصة أو ليستخلصوا منها العبر . وبعض هذه الحكايا لها ملامح أسطورية الأصل ترتبط بهذا الشعب وتدور حول الاعتقاد بأن بعض الحيوانات كانت فيما مضى من البشر . وفي حالتها الأصلية وقبل أن يتم فيها هذا التحول كانت تمتلك صفات الحيوانات التي ستتحول إليها كما تمتلك في الوقت نفسه صفاتها الإنسانية . وهكذا تروي واحدة من حكاياتهم أن الطائر المسمى كواي كواي كان في الأصل إنساناً وكيف أنه اصطاد في شبكته أولاداً أخذوا لحظة اصطيادهم في الغناء :

يا أمنا ، يا أمنا
الكواي كواي
أخذنا ليقتلنا
على الرغم من أننا بقينا في البيت !
يا أمنا ، يا أمنا
الكواي كواي
أخذنا ليقتلنا
على الرغم من أننا بقينا في البيت !

وقد تم إنقاذ الأطفال . ومن أجل أن ينتقموا لمعاملتهم بهذه الصورة قاموا بشَي الكواي كواي . فهذا الغناء له تفسيره الإنساني ، إذ ربما كان الكواي كواي نوعاً من الغول الوهمي الذي يخيفون به أطفال هذا المجتمع البدائي . والحكاية الدرامية عن اختطاف الأطفال ثم إنقاذهم كسبت واقعيتها من واقع أن الخاطف هو طير من الطبيعي أن يتصرف بهذا الشكل . وإليك حكاية أخرى عن حرذون تسلق إحدى الأشجار الشوكية :

أوه ، أوه !
لقد استقر الحرذون على الشجرة ذات الأشواك
أوه ، أوه !
أوه ، أوه لقد نام الحرذون على الشجرة ذات الأشواك
أوه ، أوه !

لقد كان الحرذون نائماً على الشجرة ذات الأشواك .

هذه الحكاية البدائية القصيرة إنما تهدف إلى لفت نظرنا إلى استخفاف الحرذون بالأخطار التي تحيط به . فرغم أنه مهـدَّد من الناس والحيوانات إلّا أنه ينام على شجرته غير قلق لا من هؤلاء ولا من هؤلاء ، مما يؤدي في النهاية إلى مقتله كما يرينا ذلك تغير زمن الفعل في السطر الأخير . فالمغزى واضح تماماً ، إذ أن الغناء يريد أن يلفت النظر بأبسط صورة ممكنة إلى خطر الطباع اللامبالية . فالمغني عندما يتكلم عن الحرذون بدلاً من كلامه عن إنسان إنما يدخل نوعاً من التجريد الذي لا يخلو من سخرية لاذعة . وثمة أغنية ثالثة لهذا الشعب نفسه تتكلم عن جعران وفأرة . فقد قتل الجعران عدداً من الفئران ذات البوز الطويل وأرادت فأرة مخططة أن تنتقم لها . وعندما قابلت الجعران حدثت بينهما ملاسنة كلامية وتراشق بالحجارة أثناء الغناء ! وقد ابتدأ الجعران :

اذهبي
فالجعران يرميك بحجر .

فأجابت الفأرة على كلامه بطريقة ساخرة :

الجعران يرميك بحجر
اذهبي .

وفي النهاية أصاب الجعران الفأرة وقتلها . فالغناء يعبّر عن العداء المليء بالاحتقار الذي به يواجه الأعداء بعضهم بعضاً ، والفأرة المعتدية تردد بهزء ما يقوله الجعران لتسخر منه . ومثل هذه الأغنيات القصيرة إنما هي بلورة للحكمة التي تأتي عن طريق ضرب الأمثال والتي تقدم بطرائق جديدة مواضيعَ أخلاقية شائعة متخذة من الحيوانات أبطالاً لمسرحياتها . ولكن رغم أن هذه الحيوانات قد صورت بطريقة واقعية وأنها تعمل وفق طبائعها إلّا أنها لا تخلو من الضعف الإنساني الذي يجعلونه يبدو عليها جاذبين بذلك الانتباه إلى مفارقاتنا وتناقضاتنا . ومؤلفو هذه الحكايات القصيرة ينتسبون إلى عالم من الناس الذين يعرفون جيداً هذه الحيوانات التي تُستخدم لانتقاد المجتمع الإنساني ، محتفظين لها مع ذلك بشيء من عزة النفس لأنهم يفترضون أن لها صلة قربى بالناس الذين كانوا أجداداً مشتركين لها وللبشر منذ عهد سحيق .

وإذا كان البدائي يفهم الحيوانات لأنه يراها شبيهة به فإنه يفهم الناس أيضاً على أساس من مشابهتهم لهذه الحيوانات . فعندما يريد أن يلفت الانتباه إلى ميزة يتمتع بها جنسه ــ ذلك الجنس الذي يثير فيه الدهشة والتهكم والضحك ــ فإنه يصل إلى ذلك دائماً عن طريق حكاية الحيوانات

أبطالها. وهكذا ظهرت قصص على لسان الحيوانات بقي الناس ينسبونها مدة طويلة من الزمان إلى إبداع إيسوب، ويكمن سرّ فتنتها في افتراض وجود شبه حقيقي بين الناس والحيوانات. وتتمتع هذه القصص بقيمة أكبر كلما كان مؤلفوها على معرفة أفضل بالحيوانات نتيجة للاحتكاك بها والمنازعات التي تقوم بينهم وبينها. ويكون تذوقها أكبر كلما أظهرت الناس أمام أنفسهم بطريقة أقرب وفي وسط يعرفونه كل المعرفة وحيث يكون انتقادهم لأعمالهم أكثر جدوى. وأفضلية قصص الحيوانات لدى البدائي عن أمثالها الأكثر تطوراً أن الحيوانات فيها ليست بشراً متنكرين وإنما هي تحتفظ بالملامح الأساسية لطبيعتها وفيها يبدو ضعف الإنسان وجنونه أكثر سخفاً وحقارة نتيجة لمقارنتهما بما لدى الحيوانات ومثل هذه الأغاني تنم عن معرفة عميقة بالحيوانات التي تلعب فيها دور الممثلين وبالحياة التي تمارسها، ولكن النتيجة فيها دائماً ذات إيجاز وذات واقعية تستحقان الإعجاب.

والأغاني من هذا النوع كثيرة لدى الأسكيمو الذين يستخدمونها لتبيان منازعاتهم الداخلية، وهم يعرضونها بشكل فني بارع مليء بالكنايات ويجعلون منها أدوات للسخرية. والخلاصة فيها تُعرض بشيء من الموضوعية والتجرد في أغلب الأحيان مما يجعلها أكثر إيلاماً. مثال ذلك هذا الحوار بين غراب ونورس:

الغراب: إيه أيها النورس السمين ذو اللون الأبيض القذر
على أي شيء تعتقد أنك واقع؟
فأنت لا حيلة لك معي
فدعني إذن وشأني.

النورس: عندما ينكسر جليد الأنهار
سأذهب مع كُـلّابي المشعّب
فما هو المستحيل إذن في ذلك؟

الغراب: بين أولئك الذين يذهبون في البرد الجليدي
أنت غائب في معظم الأحيان
الواحد يلتقط الروث الجاف والآخر الثمار العنبية
فليس من شيء مستحيل
على من يستطيعه!

فبما أن الغراب غير قادر على اصطياد سمك السلمون في الوقت الذي يستطيع فيه النورس ذلك، فإن هذا الأخير يهزأ من تساؤل الغراب غير المستحب. ولكن الغراب هو الذي ينتصر لأنه

أكثر مبادرة وشجاعة من النورس. وانتقاء الحيوانات أبطالاً في الحكايات لا يغير شيئاً من المثل المضروب، فنحن نفهم بسهولة أن النورس يسمي منقاره بالكلّاب ذي الشعب لكي يظهر نفسه كصياد. والنموذجان من الطيور يمثّلان بوضوح نموذجين من الصيادين، والمقارنة بينهما لا تخلو من ذكاء. ولا توضح الحكاية التي تجري على ألسنة الحيوانات طبيعة التناقض والخصومة التي تثيرها هذه الحكاية فحسب، وإنما تكشف عن الأنانية المهنية القائمة دائماً بين الصيادين. فبما أن للغراب الكلمة الأخيرة فإن بإمكاننا الافتراض بأن المغني إنما ينحاز إلى صفه، ولكن المغني يعترف أن للنورس هو الآخر شيئاً لا بد أن يقوله لمصلحته.

وهذا الفن يصلح للفكاهة وللهجاء، والإحساس الحاد الذي يحسه الأسكيمو تجاه الضعف والأخطاء التي يرتكبها أحدهم يجد تعبيراً مرحاً في المقارنة بين الناس والحيوانات حتى ولو كانت هذه الأخيرة ملمحاً إليها وليست محددة تمام التحديد. والخلاصات ليست في أية حالة بديهية أو سهلة التخمين. مثال ذلك غناء آخر للأسكيمو يتناول «إلفَ ماء» وذبابةَ لحم أخذا يتلاكمان ـــ وهذا ما يشرحه المغني شفهياً قبل أن يبدأ الغناء ـــ، ثم يغني أغنيته عن هاتين الحشرتين الصغيرتين اللتين تنتقلان من النقاش الكلامي للوصول إلى خلاصة تهكمية:

هكذا قالت ذبابة اللحم
«لأنك لا تملكين بطناً
فربما لا تستطيعين الرد».
فأجابت إلفُ الماء:
«ليس لي بطن؟ هذا ممكن جداً،
ولكن فلتعلمي جيداً أنني سأرد عليك!»
وقطبت حاجبيها
وأدارت لها ظهرها فوراً
دون أن تحاول الرد عليها
فلم يعد بينهما ما يستحق النقاش.

فإلفُ الماء لم تكن مهذبة كما أنها لم تكن منتصرة، ولكنها هزئت بتلك التي تسخر منها وانتصرت عليها باتخاذها منها موقف الاحتقار. فهنا الحبكة الحيوانية مُـطّت بقدر ما استطاع المغني إلى ذلك سبيلاً، وتصرفُ إلِف الماء هنا أقرب إلى التصرف البشري منه إلى تصرف حشرة من نوعها، ولكن هذه الحبكة ليست بعيدة عن الواقع، والعلاقة مع ما هو بشري تتضح في هذا المثال.

ويمكن للعالم الحيواني أيضاً أن يُستخدم في إبراز وشرح العواطف الإنسانية بشكل أكثر مهارة وفي السماح بظهور انفعالات معقدة ما كان من السهل وصفها باللغة الشائعة. وذلك هو فن الشاعر النفساني الذي يراقب نفسه بكل انتباه ويسجل إحساساته بكل إخلاص. وهكذا يصف واحد من الأسكيمو في غناء له فشله في الحب من خلال مغامرات قام بها، مظهراً كيف أن حياته كصياد كان لها تأثير في هذه المغامرات، ويكشف مدى العمق الذي يعرف به نفسه وكيف أن الحياة التي يمارسها هي التي حتمت مايلقاه من فشل:

بينما أنا ألهث وراء النساء،
نساءٍ أرغب بهن،
نعم حدث أن رفاقي
نعم حدث أن نساء رفاقي
كن يتنقلن أمامي وهن سابحات
هناك في عرض البحر الواسع
وكان الوقت نهاراً
في الساعات المبكرة من الصباح
عندما قدت منهن إلى المخيم
واحدة ذات شعر أسود على وجهها
صاحبة لي،
نعم أنا
أنا الذي ليس لي أولاد يركضون أمامي
سوى كلب مسكين لاأكثر من ذلك
هو كل ماأعرفه
وبينما هم يشتهون النساء
بينما هم يسعون وراءهن
كان حظي أيّلاً صغيراً لاأكثر من ذلك
هناك حيث وجدت آثار أقدام
أناث من الأيائل مع صغارها،
لالشيء كنت متضايقاً جداً من ذلك

فارتميت فوقه من الخلف ولم يشعر بأي خوف
وأنا لن أقدم إليه
جلد الفقمة ذات الشوارب الطويلة
ذلك المخصص لصنع أدوات من الفقمة
ارتميت فوقه من الخلف ولم يشعر بأي خوف
ولم أقدم له جلد دب كبير أبيض
نعم ذلك هو أنا.

هذا الغناء يضم مقطعين. ففي القسم الأول منه يكون المغني مأخوذاً بفكرة النساء الجميلات اللواتي لا يمتلك أية واحدة منهن، فيراهن في خياله في الفقمات التي ينظر إليها وهي تسبح في البحر. وهذا المشهد يجسد فكرته الثابتة وقناعته بأنه لا يصلح لشيء على أساس أن الفقمات هي الأخرى ليست في حيازته كما هو أمره مع النساء، وهو لا يحاول حتى أن يستحوذ عليها أو أن يفعل أي شيء آخر سوى النظر. أما القسم الثاني فهو يذكر صيداً برياً ويقول لنا كيف أنه عندما يرى الأيائل يكتفي باصطياد صغير منها ممسكاً إياه من الخلف دون أن يذكر سبباً لذلك، وهو يرى فيما فعل شاهداً على فقدان روح المبادرة لديه. وهو يعبّر عن نفسه كما لو أن الأمر يتعلق بموضوع زواج، ولكنه لا يقدر الزوجة إلّا قليلاً لأنه لا يقدم لها أية هدية زواج مناسبة دليلاً على احترامه لها، كجلد لفقمة أو لدب أبيض. فهنا يبدو أقرب ما يكون إلى النجاح، ولكنه نجاح يثير الشفقة بمقارنته ضمنياً مع حيازة امرأة. ويرتبط القسمان أحدهما بالآخر على أساس أن الأول منهما يصف أحلام الصياد، بينما يصف الثاني ما تمكن فعلاً من تحقيقه. وهو يشعر بحاجة ملحة في أن يظهر نفسه في غنائه كما هو تماماً، ويفعل ذلك بصراحة محببة دون أن يبحث لنفسه عن الأعذار. ويلجأ ليصف فشله المذل إلى أفضل وسيلة يمتلكها هي عالم الحيوانات الذي فيه يعيش، ويجعلنا نرى — عن طريق علاقاته معها وعن طريق فشله غير المسوغ في المشاريع البسيطة التي قام بها — إلى أي مدى تأثرت طبيعته بانهزامية أضعفت قدرته على العمل. وهدف هذه القصيدة هو إظهار التناقض بين فشل مؤلفها وبين النجاحات التي يتمتع بها بقية الرجال. ومن أجل أن يجعل ذلك كامل الوضوح اختار المجال الذي يهتم به الجميع وهو مجال الصيد، وجعلنا نرى كيف أنه أدنى من رفاقه وأي استياء قَـلِقٍ يحس به.

وهكذا فإن البدائي يحول عالم الحيوان والطبيعة بطرائق مختلفة إلى مادة لغنائه لأن هذه العوالم تشارك بطريقة معقدة في وجوده وفي معركته من أجل الحياة. وكلما استخدم هذه العوالم في تطبيقاته

التي يصورها لنا فإننا نصل بسهولة إلى مشاركته في الطريقة التي ينظر إليها بها . ورغم أنه أقرب منا إلى الطبيعة بشكل لا نأمل أبداً أن نصل إليه نحن ، وأنه محروم من الأفكار المصطنعة التي نملكها ، فإنه لا يدركها أبداً بطريقة مختلفة عنا ، وعند العمل لا يكون متأثراً بالقيم الدينية التي ينسبها إليها . ولكن الأمر ليس أكثر من جانب من عقليته . فرغم أنه يعرف أمور الطبيعة معرفة عميقة ولا يداخله أي وهم في الطريقة التي تجري عليها ، فإنه ينظر إليها مع ذلك من وجهة نظر أخرى وينسب إليها قيماً أخرى وتستمد أغانيه منها لونها ولكنه يصل في النهاية إلى نتيجة غريبة مليئة بالأسرار . فالطبيعة كما هي تمده بعدد كبير من معتقداته الدينية ، ولكنه عندما يتغنى بها يجعلنا نرى كيف يفسر في النتيجة ما ليس مفهوماً لديه منها . وطالما أنه لا يسعى وراءها إلّا من أجل غايات عملية محضة فإن التفسير الذي يعطيه لها هو عملي وإيجابي أيضاً ، ولكن ما إن يبدأ بالنظر إليها هي نفسها لإدراجها في نظام محدد للأمور حتى تأخذ لديه مظاهر جديدة يساهم كل منها في التنويعات التي تبدو في أغانيه .

فأولاً ، هذا الشعور الذي يحس به بأنه قريب للحيوانات ولباقي ما في الطبيعة يجعلنا نكشف فيه علاقة أكثر وعياً من مجرد علاقة جوار أو علاقة مشاركة أو حتى من مجرد تشابه في التصرف والسلوك إذ طالما لجأ إلى الحيوانات لتفسير أصول الإنسان . وقد لعبت هذه الحيوانات دوراً هاماً في الطقوس المتعلقة بهذه الأصول . ونجد مثالاً بيناً على ذلك في المعتقدات الطوطمية التي تؤمن بها القبائل الأسترالية أكثر من غيرها في أية ناحية من نواحي العالم ، وفي معتقدات طوطمية أخرى في أمكنة أخرى ، فالطوطم عندها يمكن أن ينشأ تقريباً من كل ما يمكن أن نجده في العالم وفي الطبيعة . فهو يمكن أن يكون من ذوات الأربع ، أو أن يكون طائراً أو حشرة أو شجرة أو حجراً . ومهما كان أمره فهو العنصر الأساسي لزمرة من الناس حيث يقتسم كل عضو فيها هذا الطوطم ويكون متطابقاً معه على شكل من الأشكال . فإذا كان هذا الطوطم كُنغراً أو ولّابياً* فإن أفراد الزمرة هم أيضاً كناغرة أو ولّابيات ، وإن كان ذلك لا يمنعهم من ممارسة حياتهم كأناس عاديين ، ولكنه يفرض عليهم واجبات منها على سبيل المثال ألّا يأكلوا لحم طوطمهم الحيوان ، وفي أثناء بعض الأعياد أن يدركوا إدراكاً حاداً تطابقهم معه وأن يحتفلوا بذلك عن طريق أغان طقسية ترافقها حركات إيمائية ورقصات . وعند القيام بهذه الأغاني فإن خيالهم يكاد ينطلق بصورة آلية . فيوضع الطوطم في مكان مناسب وتدب فيه الحياة أمام أنظار المستمعين كما يفترض أن يكون في الواقع وعلى الهيئة التي يراه فيها

---

* الولّابي WALLABY نوع من صغار الجرابيات .

ـ المترجم ـ

هؤلاء. ذلك لأن الممثلين يصبغون أنفسهم على شاكلته ويجسدونه ويفسر غناؤهم أعماله وحركاته أثناء التمثيل الذي يقومون به. وعلى هذه الصورة نرى الولّابي واضحاً دون أي غموض في غناء للآراندا هو التالي:

هذه البذور من الأكاسيا
يقرضونها بأسنانهم.

الريح المتجلدة تهب
خلال أدغال الأسل الهندي.

أشجار الأكاسيا لها براعم بيض
إنها مغطاة بالبراعم البيض.

له ظهر مقبّب
شعره شائك، يمشي وظهره مقبّب.

وبعد هذه المقدمة يستمر الغناء بتأدية لممارسات طقسية، ولكن أستاذية المؤلف كانت قد ظهرت بهذا الوصف الشفهي للولّابي الذي تمكن من النجاة. وما إن يتم وصف الطوطم ويقدم بطريقة مناسبة للحاضرين، حتى يصبح من السهل بعد ذلك جعله يتكلم بصيغة المتكلم عن طريق الممثل الذي يتقمصه. وإليك مثالاً على ذلك غناء في موضوع فأرة طوطم اسمها توكيا وكيف استطاع هذا الغناء أن يجعل شخصيته الرئيسية تتدخل فيه دون تأخير:

هذه الفأرة تقتلع التراب من الثقب الذي تحفره
هذه الفأرة تقتلع التراب.

هذه الفأرة لها براقش في جلدها لامعة
هذه الفأرة لها براقش في جلدها لامعة.

هذا الدغل من أشجار السودا أقرضُ طريقي خلاله
أقرض طريقي خلاله.

الأرض الرطبة أفتتها
رأسي موضوعة على وسائد، أفتتها.

غيضة من شجيرات القطن، أقرض طريقي خلالها
الأوراق التي تكللها أقرضها لأمرّ.

فالرجل المؤمن حقاً بأنه في هذه اللحظة ولّابي أو فأرة يذكر ذلك في غنائه بطريقة طبيعية للغاية، وعند ذلك يكون الغناء صادقاً جداً لأن المغني الذي يعرف موضوعه معرفة عميقة يسعى جاهداً لأن يندمج فيه بكل قوته. ولا شيء من الشك أو التحفظ يمكنه عند ذلك أن يمسك به أو يؤثر فيه. وكل ما يسعى إليه هو أن يعطي صورة حية لطوطمه. وإليك مثالاً على ذلك الآراندا الذين يتخذون من النسر طوطماً لهم وكيف يجعلون اثنين من هذه النسور يتكلمان بصيغة المتكلم:

أحدنا فوق الآخر نحلق في الهواء
كلانا نحلق في الهواء.

قرب طرف الأخدود نحلق في الهواء
قريباً جداً من الجبل الأشرم نحلق في الهواء.

نحن النسرين الفتيين نحلق في الهواء
قرب قمة الجبل الأشرم نحلق في الهواء.

ففي هذه اللحظة، وبقوة من خياله ومساعدةٍ من تنكرٍ وحركاتٍ يقلد بها النسر يشعر الرجل بتطابقه مع هذا الأخير. كما أن ترداده لبعض العبارات يوضح فكرة الطيران ويفرضها على الأذهان. وقد أوجدت بعض الشعوب المؤمنة بالطوطمية وبخاصة في أستراليا شعراً عن الطبيعة تكمن قيمته في أنه يلتزم بالواقع التزاماً كبيراً دون أن يزدحم بفرط من الإلماعات الأسطورية. ولأن المغني يعتقد نفسه بشراً حقاً فإنه لا يسعى إلى شيء آخر غير ما علّمته إياه مراقبته الخاصة للنسور. وبما أنه يشعر حقاً بتطابقه معها فإنه يصور بدون جهد تصرفها بطريقة دقيقة كما لو أنه يعرف هو نفسه حقاً أن يطير.

وثمة استعمال آخر للحيوانات يذكرنا قليلاً بما رأيناه مع تمتعه بمزية خاصة، وهذا الاستعمال يرتبط بالإيمان بالشامانات* الذين يعتقدون بأنهم قادرون على أن يتخذوا صورة الحيوانات والتصرف مثلها. وهم عندما يحدث لهم ذلك يكتسبون معارف لا يستطيع العامة من الناس التوصل إليها، وهم لا يبوحون بها إلّا في المناسبات الاستثنائية. فالأمر هنا يتعلق بمفهوم يختلف عن الطوطمية من نواح عديدة. فأولاً، الشامان هو كائن مميز يكتسب معارفه بنفسه وليس عضواً في زمرة يشترك مع أعضائها الآخرين في إيمانهم العام. وثانياً، القدرة التي يستطيع بها أن يغير نفسه تضعه قطعاً فوق

---

* الشامان: هو الساحر.
— المترجم —

مستوى الناس والحيوانات على السواء وتجعله يعمل على مستوى أعلى قريب من مستوى الآلهة. كما أن الأغاني الشامانية التي تستمد معظم عناصرها من الطبيعة تأتي في مكانة أعلى من مكانة الطبيعة ذاتها وهي موسومة باللاهوت والأسطورة. مثال ذلك شعب السيمانغ، فالشامان عندهم يمكن أن يحول نفسه إلى نمر وأن يلعب دور الوسيط بين الآلهة والناس. وهذا لا يمنع من أن يكونوا مقتنعين بأنه يتخذ جسد النمر بعد أن يدخل إلى الكوخ حيث يقوم بتأملاته من خلال احتفال خاص يجريه. وتحت شكله الجديد يصبح البيدوغ الذي كنا رأيناه سابقاً في دراما بدائية للسيمانغ. وإليك غناء آخر يصف لنا ما يقوم به من أعمال وحركات:

في خطا واسعة يدخل البيدوغ إلى الكوخ
عيناه لامعتان كالبرق، يدخل إلى الكوخ
مع ما على جلده من خطوط صارخة، يدخل إلى الكوخ
على شواطئ السينغون، يدخل إلى الكوخ
دائراً حول نفسه، يدخل إلى الكوخ.

هذا الغناء أفاد أفضل فائدة من مظهر النمر الجميل المخيف بطريقة تقدمه المليئة بالثقة والتهديد. ولكنه يذهب إلى أبعد من ذلك أيضاً بإيحائه أن البيدوغ أكثر رهبة من النمر العادي. وإذا كان قد قدّمه بمثل هذه السهولة والواقعية فلأن السيمانغ يعرفون كل شيء عن النمور التي تكثر في غابتهم كما أنهم قادرون على تخيل العزيمة المدهشة التي يستطيع بها هذا الحيوان المفترس أن يثير اهتمامهم. فهنا يتقوى المعتقد الشاماني بالواقعية التي تعطيه دفعة درامية ثانوية تضاف إلى ما يعرفونه ويخافونه من النمر على أن يبقى كل ذلك في حدود المعقول. والقناعة بأن بعض النمور كائنات إلهية تقوّي هي الأخرى طبيعتها النمرية.

وهناك لجوء ثالث إلى الطبيعة أكثر تطوراً وذكاء وفنية في بعض القصائد الغنائية لدى أستراليي الشمال الشرقي من أرض أرنهيم. فمجموعة قصائد كونابيبي التي يكاد يكون لها صفة الملحمة البدائية عن الأرض الأم، ومجموعة قصائد الجانغاوول الذين هم الأجداد الأسطوريون لكل أشكال الحياة تقريباً، تستعمل كلاهما عناصر الطبيعة بوفرة بالغة لأنها هي التي تهتم بها بالدرجة الأولى وفوق كل شيء تلك الشعوب التي انبثقت عنها هذه القصائد. فأغاني الكونابيبي هي الأقصر والأكثر تكثيفاً، ويبدو أنها الأقدم أيضاً. فهي تصف رحلة الإلهة كونابيبي التي تجولت في الأرض وبعثت فيها الحياة. ومهما كانت هذه القصائد بدائية فإنها تدل على ملاحظة للطبيعة ملفتة للنظر إليك مثالاً عليها:

هذا الحرذون ذو الجسم المتحفز
ينظر إلى مياه المطر وهي تعصف حوله .

أو هذا المثال :

الغاق* الأسود يتقدم ، الغاق ، خلال أوراق البردي
وهناك يلتقط الأسماك من بين أذرع الماء .

أو ذاك :

ها هي ذي النسور تصرخ متوغلة من جهة إلى أخرى
متبادلة ضربات المناقير من أجل أن تلهو ومقتلعة ريش بعضها
مطلقة صيحاتها وهي تلقي بظلالها على الشمس ،
وعما قريب ، في الأعشاش سيكون ثمة نسور صغار .

ورغم أن هذه الأغاني تقترن بإيماء طقسي معبّر يشرح منها أكثر مما تفعله الكلمات ، فإن هذه الكلمات في ذاتها لا تقل شرحاً عنه وتدل على عينٍ ملاحِظة ماهرة للطبيعة وللقوى التي لا تنفك تعمل فيها . وفي هذه الأغاني يبدو الاعتقاد المضمَرُ بأن الطبيعة مزدحمة بكائنات إلهية تجعلها أكثر إثارة للاهتمام وتجعل كل ما فيها أهلاً للملاحظة على أنه مظهر لروح الحياة المتمثلة في كونابيبي . ومع ذلك فإنه في معزل عن المسؤولية التي تحملها هذه الإلهة فإن الأشياء الحية يبدو أنها تعمل مستقلة عنها ، أو على الأقل أنها تملك فتنتها الخاصة بها وجاذبيتها الشخصية . والاهتمام إنما ينصب على عمل الإلهة أكثر مما ينصب على الإلهة نفسها ، وفي هذا العمل يكون كل تفصيل ملاحَظاً بالدقة التي يستحقها .

أما في مجموعة قصائد الجانغاوول فإن الأغاني أطول وأكثر تعقيداً ولكنها تختلف من حيث المعنى عن قصائد الكونابيبي . فالجانغاوول الذين كان يُعتقد بأنهم الموزعون للحياة ليس على كل الكائنات الحية فقط وإنما على الماء والأرض أيضاً ، هم ممجَّدون كما ينبغي لهم في أغان تتناول أشكالاً مختلفة من الطبيعة . ولهذه الأغاني غرض مزدوج . فأولاً بعض مواضيع الطبيعة نُظر إليها في هذه القصائد على أنها ذات قيمة طقسية أو رمزية تشهد على قدرة وفاعلية الجانغاوول . على أن عدداً آخر من الكائنات الحقيقية أو الأرضية أو المائية أو السماوية تم وصفها فيها لأنها — رغم كونها تدين

* الغاق طائر من نوع البجعيات .

بحياتها للجانغاوول ــ فهي تمتلك الآن وجوداً مستقلاً خاصاً بها فهي إنما توصف لذواتها. وهذا الوجه الثاني هو ما يهمنا بشكل أخص، لأن علينا أن نرى إلى أي حد من الكمال والحرية يستطيع شعب بدائي أن يصف مشاهد من الطبيعة، وإلى أي مدى تسمح الملاحظة والمعرفة الوثيقة للموضوع بتحقيق هذا الشكل من الفن. وترتبط هذه العناصر الطبيعية بوجه عام بالفكرة الرئيسية، ولكن قد يحدث أن العلاقة قد تكون واهية وأن الأغاني قد تتجاوزها في معظم الأحيان وتتركز بدافع من تلذذ على وصف يكاد يكون على غير علاقة بالفكرة إن لم يكن خارجاً تماماً عن الموضوع. وما يسوّغ مثل هذه المشاهد أنها تلعب دوراً في تطور الخلق واستمرارية الحياة رغم أن ارتباطها مع الموضوع الرئيسي يمكن أن يكون ضعيفاً جداً وأنها تحشر بشيء من الجرأة كما لو أن هذا الأمر ليس له أهمية كبيرة. أما أن يكون لها أهمية فليس لنا أن نشك في ذلك، ولكن عندما يتعلق الأمر بقوى الطبيعة من أمثال الجانغاوول فإن الهدف المنظور الذي تمكن ملاحظته مستقلاً بذاته هو أكثر أهمية من أي تلميح للعلاقات التي يمكن أن تكون له معها. فكل إنسان يعرف بوجود هذه العلاقة، ولكن الاهتمام الرئيسي يكمن في التفاصيل الموضحة للقوانين العامة. مثال ذلك أنه قد يحدث غالباً للأغاني أن تتكلم عن شعارٍ يسمى رانغا هو رمز للخصوبة لا بد منه في مجموعة الطقوس. إلّا أنه يكفي بوجه عام أن ينوه به تنويهاً لا أكثر. وذلك هو النموذج المثالي في الأشجار والأشياء الأخرى التي تنتصب إلى الأعلى، كما يمكن مصادفته بداهة في كل مكان. فمن الطبيعي إذن أن الجانغاوول وهم يجذّفون في زورقهم ليبلغوا اليابسة يرون عليها شجرة مقدسة، ولكن أهمية هذه الشجرة المقدسة في نظرهم إنما تكمن في أن هذه الشجرة إنما هي عش لثعالب طائرة* !

ما هذا؟ ما هذا الصراخ؟
إنها ثعالب طائرة معلقة هناك على الشجرة أيها الرفاق الجانغاوول،
وهي التي تصرخ.
إنها الشجرة المقدسة التي رأيناها، الرانغا المقدسة،
وعلى هذه الشجرة المقدسة ثعالب طائرة!
إنها ثعالب صغيرة طائرة تصرخ وهي معلقة في الشجرة المقدسة!
من مسكنها تصرخ، متدلية من أغصان الشجرة المقدسة
إنها تصرخ من أغصان القمة، من كل أغصان الشجرة...

---

* نوع من الطيور الأسترالية.

إنها تصرخ من مسكنها، إنها تصرخ أيها الرفاق من التينة المقدسة...

فبالنسبة لأي فرد من المستمعين لا يقل هذا التلميح إلى الثعالب الطائرة التي تمت ملاحظتها عن بعيد أهميةً عن ذكر الشجرة المقدسة والدور الخاص الذي تلعبه في الاحتفال. فالغناء يوضح وضع هذه الثعالب الطائرة وصراخها، والمشهد الذي تمثله بالنسبة للقادمين من البحر وهم متهيئون لبلوغ الشاطئ يعطي انطباعاً حقيقياً عن الحياة النباتية والحيوانية التي سيجدها هؤلاء القادمون على اليابسة.

ومع ذلك، ورغم أن هذه المجموعة من الرموز لا تفرض نفسها على اهتمام السامع بطريقة متسلطة إلّا أننا لا يجب أن نستخف بها لأنها لا بد منها هي الأخرى. فعن طريقها يتم وصف كثير من الكائنات والظواهر بدقة وأمانة. وهنا يصل الغناء البدائي إلى أبعد حدوده في جهوده التي يبذلها لإضفاء معنى على الطبيعة العادية بربطها بقوى غير مرئية. وهذه القوى هي التي تمنح الحياة، وبالتالي فإن كل ما هو موجود في الطبيعة متعلق بها وينبغي أن يجد له مكاناً مناسباً في الغناء. ومثل هذه القناعة هي التي تضفي الواقعية على مشاهد الطبيعة، وهذا التصرف الذي يلجؤون إليه يسمح لنا بأن نرى الطريقة التي يستطيع بها الرجل البدائي أن يوفق بين اعتقاده بالقوى غير المرئية وبين معرفته الفعلية للعالم المرئي. فإحساسه بوجودها ونفوذها يضفي على قصته الحياة. ففي أية لحظة لا نستطيع أن نشعر بأن اهتمامه بعالم ما فوق الطبيعة الماثل أبداً في خلفية القصة يلقي أي ظل أو أي تشويه على رؤيته الصافية للعالم الطبيعي. فكم من مرة لاحظنا بشغف المهارةَ العذبة التي يدخل فيها حيوان إلى دور موحٍ ومميَّز. وإليك مثالاً على ذلك تلك السلحفاة التي تسبح عند إشعاعات الفجر الأولى:

بينما كنا نجذف، لاحظنا هذه السلحفاة التي كانت تسبح
وقد رأيناها فاتحة عينيها مادةً أعضاءها
وكان البحر يهدر فوق درعها وينساح على ظهرها.

ثم يحلق فوق زورق الجانغاوول زقزاق ويوجه لهم صراخه:

صرخته الحادة ترن منذ برالغو فوق المياه
ممتزجة بزمجرة البحر ومنتشرة فوقه
ترن ملامسة رأس الأمواج ثم يردها هديرها وزبدها!

وما يلبث نورس أن يتبع زورقهم:

النورس من منقاره يصدر صراخاً وهو يرى تصاعد الغيوم الممطرة القاتمة .
النورس يصرخ عندما يأتي الموسم الممطر ، ويحلم بأن يجد له عشاً .
وفي إسفافاته الطويلة يفكر بمأواه في جزيرة بريمر
يغطس في الأمواج ويسف فوقها ناشراً منها الزبد
عيناه تستطيعان أن تريا في الظلام ، ويجفف نفسه بالارتجاف .

وعند مغيب الشمس ينعكس نور المساء على ريش الببغاء :

هنالك على الشجرة تنظر إلى أشعة الشمس وإلى سماء الغروب المتوهجة .
تنظر إلى أشعة الشمس وهي تنحدر في الغرب ، فيما وراء ميلينغيمبي
وفي وهج الشمس تجفف ريشها الأحمر ، وتصفق بجناحيها وتجلف الشجرة بمخالبها .

أشجار نامية على حافة ماء تراقب حركته :

إنها تنظر إلى الماء وهو يرش ويزمجر بينما ينبثق منه الزبد
الماء الذي يهدر جارفاً الإناء بتياره العنيف
ماء الآبار الذي يفور ويتدفق بين أشجار الموز الوحشية .

فالمهارة التي قُدمت بها كل واحدة من صور هذا المشهد المؤثر المتنوع هي دليل لا يُدحض على الحب الذي يحس به الأسترالي الأصيل تجاه العالم الذي يعيش فيه . فهذا الحب يمتد إلى ما وراء جاذبية الصيد النفعية ، وعلى الرغم من أنه انبثق في البداية من حاجات بطنه فإنه توسع وأخذ لديه قيمة أخرى . فالحب والإعجاب قد قادا البدائي إلى استنتاج بأن كل ما يراه في الطبيعة إنما تفعل فيه قوة إلهية .

وأغاني الجانغاوول هي التعبير الأسمى عن فن كان يظهر فيما مضى في التعازيم الأكثر تواضعاً وهي تسعى للسيطرة على الطبيعة باتفاق مع قوى فوق الطبيعة التي تعمل فيها . ويتبدى هذا المعتقد في الغناء البدائي في جميع أشكاله تقريباً . وهو يسمح للمغنين البدائيين بأن يؤكدوا منفعته المباشرة لهم في نضالهم من أجل الحياة ، وأن سلطان الطبيعة عليهم إنما يتأتى من القوى غير المرئية التي توجد فيها . وإذا كان بعض الأستراليين هم البدائيين الوحيدين الذين توصلوا إلى التعبير عن هذا المفهوم بشكل فني كامل ، فليس أقل من ذلك أهمية تلك النتيجة المنطقية لمعتقدات معظم الشعوب البدائية تقريباً وذلك التعبير الأكثر اندفاعاً والأكثر جلاء عن موقفهم تجاه القوى التي لا أسماء لها والتي يرونها في كل عالم الطبيعة . وقد تطلب احتكاكهم الحميمي مع كائنات حية من جميع الأنواع

إلى توصلهم إلى نظام توحيدي حققوه في هذه المسلَّمةِ الافتراضية من أن كل شيء في الطبيعة ذو طبيعة إلهية بمعنى من المعاني. والمغنون البدائيون باعتبارهم أحياءً وغارقين في الطبيعة من كل جهة حيث يجدون فيها مصدر حياتهم الوحيد، يحتاجون إلى مثل هذا النظام ويتوصلون أحياناً إلى أن يعبروا عما يوحيه لهم خيالهم بقيامهم باستدعاء مؤثر للقوى والكائنات الغامضة التي يحسون بوجودها معبرين بذلك عن علاقاتهم وقراباتهم مع شيء يقع فيما وراء هذا الظاهر المرئي.

الفصـــل الســابـع

القصــائـد البشـريـة

حياة البدائي ، من المهد إلى اللحد ، كأنها تتابع فصول من طقس واحد . فهو في كل مرحلة من مراحلها يتوقع أن شيئاً هاماً سيحدث وأن عليه أن يحتفل به بشكل لائق وواف بالمرام . وهو يعتقد أن التطور من مرحلة الولادة إلى النمو إلى سن النضج ثم إلى الانحطاط والموت إنما يضم في جنباته مراحل محددة بكل وضوح تثير فيه أغاني تنقله من متطلبات الصيد العادية إلى عالم يستطيع فيه أن يراقب سيرورته كإنسان بشيء من الاستقلال ، ومن ثم متطلباتها الملحة ، وأن يستشف فيه رؤى أوسع مدى مما يراه في حياته اليومية . وفي داخل هذا الإطار يأخذ الأشياء كما يجدها ويعبر عن نفسه دون تحفظ في الغناء الذي يقدم له مناسبة خاصة يستطيع فيها أن يذكر آماله ومخاوفه وموقفه الشخصي تجاه الولادة أو الموت وبالتالي كل حياته العائلية بما فيها من محبة وقلق ومخاوف . واعتقاده بالآلهة والأرواح الموجودة في كل مكان لا يزعج أبداً ولا يشوه مشاعره الإنسانية وإنما يضيف إليها اهتماماً جديداً يربطها بالعالم غير المنظور . وحتى عندما يحاول عند ولادة طفل أو موت كائن عزيز أن يستميل الآلهة ويكتسب رضاها فإن هذه الضرورات الدينية لا تبدل شيئاً من حدة انفعالاته . ومما لا شك فيه أن هذه الأغاني ، وحتى التي حفظها وخلدها منها في تناقل شفهي طويل والتي يمكن أن نصفها بأنها أغان تقليدية إنما تم تأليفها على يد رجال كانوا يشعرون بكل قوة بما كانت تمثله لهم هذه

اللحظات ويترجمون بالكلمات تجربتهم الخاصة التي خاضوها في الأفراح والأتراح. وكما ترتبط تمائم الصيد ارتباطاً حميمياً بالانفعالات وبالصعوبات التي تواكب هذا العمل، فإن القصائد التي تتناول الحياة الإنسانية تتمركز حول ما تتطلبه كل مرحلة من مراحلها من رؤى وذكريات وتترجم هذه الضرورة عن معرفة كاملة بما يعنيه ذلك بالنسبة لكل كائن وما يناله منها.

وسواء كان يستعمل في هذه الأغاني كلمات مما يعرف أنه عادي ويمكن أن يوافق كل مرحلة من مراحل الحياة، أو أنه ـــ تحت تأثير إلهام مفاجئ ـــ اندفع في غناء مرتجل من وحي الساعة، فإن البدائي يميل دائماً إلى المصادر نفسها ويجد لانفعالاته التعبير نفسه. ومثلما يندمج بكل كيانه في طقوس احتفال تقليدي فإنه يفعل ذلك وبالقوة نفسها تجاه الأحداث مخمناً أخطر المشاكل التي لا يطالها إدراكه والتي يجب عليه أن يواجهها بكل انتباه.

وفي الأغاني المتعلقة بالحمل والولادة نستطيع أن نشاهد العلاقة الوثيقة القائمة بين المشاعر الشخصية للفرد وبين لجوئه لما هو وراء الطبيعة. فالولادة بالنسبة للبدائي هي سر حقيقي مثير ينبغي أن يبذل فيه أفضل ما يستطيع ليتم كل شيء على ما يرام ولكي لا تتعرض الأم لأخطار ما هو غير منظور. فعليها ألّا تنظر إلى ما يمكن أن يكون شؤماً أو يمثل تهديداً، وإنما عليها أن تركز كل اهتمامها على المولود الذي توشك أن تضعه. وعلى هذا الأساس تنص التعليمات القطعية لدى أقزام الغابون على أن الأم لا ينبغي لها أن تنظر إلى السلاحف ولا إلى المصابين بالجذام:

عندما الولد في بطنك
يتحرك ويرتجف
فلا ينبغي لنظرتك أن تقع
أيتها الأم الصبية
لا ينبغي لنظرتك أن تقع
على السلحفاة التي تمشي
التي تجر حراشفها في الممر!
وأديري عينيك عن المجذوم الشارد في القرية.

وليت أن ابنك
أيتها الأم الصبية
ليت أن ابنك المولود من بطنك
ألّا يرى وهو يرضع الحليب المغذّي

ألّا يرى السلحفاة التي تجر حراشفها على الممر
ولا المجذوم الشارد في القرية.

هذا الغناء له هدف نفعي واضح هو أن يحمي الطفل من كل حظ مشؤوم سواء قبل الولادة أو بعدها. ولم يقولوا لنا لماذا السلحفاة والمجذوم هما المعنيان بشكل خاص في هذه الأوامر، مع أن من المفهوم لدينا أن يكون مرأى المجذوم أكثر إساءة إلى الطفل منه إلى الأم. وليست أمثال هذه النواحي نادرة في المجتمعات البدائية كما أنها لا تقتصر على النساء الحوامل. ولكن ما يضفي فتنة خاصة على هذا الغناء هو الحنان والاهتمام بالأم وحملها الثمين اللذان ألهما الشاعر هذا الغناء. فالمؤلف يعرف ما هي الأم كما يعرف النتيجة المأساوية التي يمكن أن يحدثها فيها انفعال مفاجئ، والحدس الذي يملكه عن وجود قوى مؤثرة شريرة دون أن يعرف كيف يحدث ذلك لا يمنعه من أن يتكلم باهتمام طبيعي عندما ينشئ غناءه. والأخطار التي تستطيع أن تهدد الأم لا تفعل أكثر من أن تزيد اهتمامه الحاني، وهو يترجم مشاعره الحميمية هذه بطريقة هي في الوقت نفسه ساذجة ومؤثرة.

وولادة طفل هي دائماً باعث لزهو مفرح وأمل بالمستقبل، والآباء البدائيون يشعرون بهذه المشاعر بصورة أقوى مما يشعر به الآخرون لأن الولادة لم تكن عندهم أبداً أمراً سهلاً ولأن أولادهم يموتون غالباً من أمراض عديدة أو مصائب كثيراً ما تحدث في الغابة أو في الصحراء. فأقزام الغابون، على سبيل المثال، لديهم أغنية أخرى تعبّر عن الترحيب بطفل في هذا العالم، وعندما يعطونه اسمه يتمنون أن يكون جميلاً وأن يتمتع بطول الحياة:

إنسان وُلد
إنسان وُلد
فليعش جميلاً
فليكبر قوياً وجميلاً
إنسان وُلد
فليصبح عجوزاً جداً
فرح، فرح، مديح، مديح!
نغونغوناباروتا هو اسمه، فتعلموه.

والطقس الذي يمنح فيه الاسم للطفل، مع كل النتائج التي تترتب على اختيار الاسم في مثل هذا العالم البدائي، يرتبط لحسن الحظ مع التمنيات التي يعبرون عنها للطفل. ولا توجه الأدعية إلى الآلهة بأسمائها ولكن مما لا شك فيه أنهم وحدهم من يستطيع أن يسمح بتحقيق مثل هذه الأمنيات

وأن لهذا الغناء صفة دينية مكتومة . ومع ذلك فإننا نحس وراء هذا الهدف الظاهر اندفاعةً غريزية من الأمل والفرح لأن الأغنية لا تخرج عن كونها مع ذلك تعبيراً بشرياً . والجانب الديني من الاحتفال يظهر عندما يُحمل المولود الجديد إلى خارج الكوخ ويرقص أبوه على صوت الطبل TAM-TAM بينما بقية العائلة تتحلق حوله وتغني مصحوبة بالصرخات المتنوعة التي تطلقها النساء :

أعطت الشجرة ثمرتها والثمرة صالحة للأكل
(الكورس) : أوه ! أوه ! أوه ! ييلي ، ياو ، ياو !

النهار مضيء والليل مظلم
لا تقل شيئاً ، لا تتكلم ، أولئك الذين يمرون هم هناك★ .

(الكورس) : أوه ! أوه ! أوه ! ييلي ، ياو ، ياو !

النكولا يتعفن في أسفل الشجرة
الحيوان يجري والإنسان يأكله
الطير يطير والإنسان يأكله
السمكة تهرب والإنسان يأكلها
(الكورس) : أوه ! أوه ! أوه ! ييلي ، ياو ، ياو !

لا تقل شيئاً ، لا تتكلم ، هؤلاء الذين يمرون هم هناك .
(الكورس) : أوه ! أوه ! أوه ! ييلي ، ياو ، ياو !

وعلى عكس الأغنية السابقة فإن هذه الأغنية ليست أغنية عائلية وإنما هي عامة ، ليست شخصية وإنما جماعية . وهي لا تتعلق بحالة فردية وإنما هي سيرورة كاملة لمصير الحياة في العالم . أما أن يكون ذلك حدثاً مقدساً ولا يسعون لإخفائه فإن ذلك يبدو في الطلب المكرر على الصمت ، على صمت متسم باحترام ديني . والغناء إنما أوحى به الموقف المتفرد للإنسان في العالم وسيطرته على بقية المخلوقات الحية ، وهم يتحدثون فيه عن قدوم مثل هذا الكائن بالصور التي هي رموز أيضاً . فالتشبيه بثمرة شجرة في البدء ، ثم بعد ذلك بضوء النهار ، يوحي بأن ثمة شيئاً نقياً ومقدساً لا يمكن التحدث عنه إلّا باحترام وبعبارات متسترة ومنتقاة . واللهجة هي لهجة احترام أكثر من أن تكون لهجة فرح ، لهجة انفعال ناجمة عن وضعية الإنسان الخاصة التي لا يمكن تفسيرها على مستوى

★ يعني أشباح الموتى التي تعود بعد الموت .

الأمور. ورغم أن الآلهة لم تذكر تصريحاً ولم يشر إليها حتى تلميحاً فإن هذا الغناء إنما هو غناء ديني. فالمغنون متأثرون بشعور حميمي بالمقدس، وتحقيق هذا العمل الغامض المعجِب يبدو في اللهجة الاحتفالية لغنائهم حيث يُحتفظ بالفرح نفسه في الخلفية من هذا الغناء.

والطفل يولد في فئة مميزة من الكائنات، فينبغي له أن ينشأ كما يجب ليأخذ مكانه فيما بينها. وعلى طول فترة نموه كلها ستحصنه أمه أو جدته وستصلح من حاله عن طريق التعازيم والطقوس السحرية. ورغم أن الشعوب البدائية بخاصة تتسامح تجاه أطفالها فلا توبخهم ولا تعاقبهم أبداً فإنها تبذل كامل عنايتها بتكوينهم وتربيتهم التربية المناسبة. ولذلك فإن الولد لدى الأواهلاييز الأستراليين عندما يستولي على بعض الأشياء بقصد امتلاكها فإن امرأة عجوزاً هي في الغالب جدته تستعيدها منه وهي تدندن:

أعطها لي أيها الطفل
أعطها لها أيها الطفل
أعطها له أيها الطفل
أعطها أيها الطفل
أعطها للجميع أيها الطفل!

ومنذ أن يبدأ الطفل بالزحف تمسك أمه بأم أربع وأربعين وتطبخها نصف استواء، ثم تأخذ بيدي طفلها وتضربها بها بمصاحبة الأغنية التالية:

كن صالحاً
لا تسرق
لا تلمس ما لا يخصك
دع كل شيء في مكانه
وكن صالحاً.

مثل هذه الأغاني البسيطة المباشرة يمكن فهمها أكثر بكثير من الطقوس التي ترافقها، وتظهر إلى أي مدى يستطيع هذا الغناء أن يوضح ما كان يمكن أن يضيع لو اتبعت فيه طريقة أخرى بين ثنايا طقس يكاد يكون آلياً وقد جرت فيه العادة بدون شك، وربما كان ملزماً ولكنه في حد ذاته خال من المعنى. وما هو مدهش حقاً في أغاني الأواهلاييز هذه هو لهجتها التعليمية. فالأم مهتمة جداً بأن ترى ولدها وقد أصبح ما يجب أن يكونه رجل. وأغانيها التي تهدهده بها في مهده ذات

هدف تربوي لا يخفى . ومع أن الولد لا يفهمها ، إلّا أنه في عالم يمكن لكل شيء أن يكون في متناول اليد عن طريق الكلمات ، فإن للقوم قصداً واضحاً محدداً لدرجة أن كل أم تستطيع أن تحقق مبتغاها فيه عن طريق ولدها . وعلى الرغم من اختزال هذه الأغاني وصفتها البدائية فإنها تكشف لنا بأي حنان تريد الأم أن ترى ولدها وقد احتل مركزاً مرموقاً بين أقرانه وأن يتصرف وفق أفضل تقاليد شعبه . وفي الغناء توجيهات ولكنه تعزيمة أيضاً ، ذلك لأن الأم إذا لجأت إليه فإنما بسبب شعورها بأن كلماتها محملة بقوة ما وأن ولدها سيفعل مثلما تقول له .

ويعبر الأقزام عن الأماني التي يشتهونها لأطفالهم عن طريق تهويدات وأغان أخرى تتمثل فيها رغبتهم ، كما هو الحال تماماً في أغانيهم المتعلقة بالصيد ، وكأنها حادث سيتحقق في المستقبل . وهنا أيضاً تعزيمة قيلت على أمل أنهم لو صاغوا أمنيتهم بشيء من القوة وعبروا عنها بعبارات مناسبة فلا يمكن أن يخيب تأثيرها على القوى اللامرئية ولا يمكن إلّا أن تتحقق . وهذا الاعتقاد بجدوى السحر لم ينج مع الأيام من أن يختلط بالمشاعر الإنسانية المحضة ، فالأم عندما تغني لابنها تعبر عن ذلك كالتالي :

نم ، نم ، أيها الصغير ، أغلق عينيك ، نم ، نم ، أيها الصغير
فالليل يرخي سدوله ، والساعة قد أتت ، وغداً النهار .
نم ، نم ، أيها الصغير ! فعلى عينيك المغمضتين انهزم النهار
فأنت قد دفئت ، وأنت قد شربت ، فنم ، نم ، أيها الصغير
نم ، فغداً ستصبح كبيراً ، ستصبح قوياً
نم ، فغداً ستأخذ القوس والسكين .
نم ، فستصبح قوياً ، ستصبح مستقيماً ، بينما أنا سينحني ظهري
نم ، فغداً ستكون أنت وأمك متلازمين على الدوام !

فالمصير المثالي الذي تحلم به الأم من الأقزام لابنها هو أن يصبح كبيراً وقوياً . ورغم أن نماذجها مأخوذة بدون شك من بقية أفراد الأقزام الذين لا يكادون يصلون أبداً إلى أطول من متر ونصف ، فإن هذه القامة هي التي تشتهيها لابنها . وينتصب المستقبل أمامها عندما تكون ساهرة على ابنها النائم ، وعندما تستشف قوته وهي تنمو تستشف أيضاً انحطاطها هي وشيخوختها . وهي مستعدة لأن تدفع هذا الثمن من أجل مستقبل ولدها . والأقوال الغامضة للبيت الأخير من هذا الشعر تجعلنا ندرك ما تفكر فيه . ومما لا شك فيه أن مستقبل الولد أمامه : فهو سيكبر ويصبح رجلاً ويفعل ما يفعل الرجال . ومع أن ذلك يخصه وحده فإن أمه ستكون دائماً معه ، وإذا لم يكن ذلك في

مثولها الحقيقي فإنه سيكون في الخيال على الأقل، وإذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك فإنها ستكون معه في جسدها نفسه أيضاً. وفكرة الغناء هي العلاقة القائمة بين أم وولدها، وهذه الفكرة معالجة بصدق وخيال وزهو مليء بالحنان. والرباط الذي يربط الأم بابنها هو أقوى من مجرد حب. فهو مليء بالأمل والطموح، ولكنه رباط جسدي قبل كل شيء. فهي تعرف أنه لحم من لحمها وأن شيئاً لا يستطيع أن يفك ما بينهما من رباط، وهذا ما يعطيها مكانة خاصة في حبه.

وفي حوالي سن الثانية عشرة يخضع الصبيان والبنات لاحتفالات التلقين. وهي ليست دليلاً على أنهم كبروا بمقدار ما هي تطبيق للسحر على تطور النمو. وتدور مثل هذه الاحتفالات بأكبر جدية ممكنة، والأغاني التي تجري فيها تقسر نفسها على إظهار معناها العميق وعلى أن تلفت الأنظار أيضاً لبعض مظاهرها الخارجية. وإليك غناءً أسترالياً من أرض أرنهيم يتعلق بحفلة ختان ويكشف بشيء من التفصيل عن معنى هذا الطقس سواء بالنسبة للناظرين إليه أم بالنسبة لما يعنيه حقاً. فالمرأة توجه كلامها لابنها الذي توشك أن تجرى له عملية الختان، بينما يجري عمها هذه العملية:

أواه، يا ابني، يا عمي...
أواه يا ابني، الدم وسماء الغروب الحمراء!
الكانغورو يريق دمه
آه يا غامارا، يا بورجينبوجي ونوغا
من قتله إذن؟ لقد كان رجلاً من الوانود أو الكاماراغ...
قتله بمزراقه الذي يستعمله في الغابة
أواه يا ابني، يا ابني! أواه أيها الكانغورو
إنه يقفز من الصخرة إلى الأرض، هذا الحيوان ذو المخالب....
الدم يراق، يا سماء الشمس الغاربة الحمراء...
أواه يا ابني، فصد صغير في قضيب صغير.
إنه صغير، لم يصبح بعد كبيراً!
أواه أيها الولّابي الفتي الصغير!
يا ابني، دم قليل يجري من هذا النبع الذي هو قضيب ابني...
أشعة الشمس الغاربة والسماء الحمراء الدموية...
أواه يا ابني، قضيب صغير، قليل من الدم، والغسق الضارب إلى الحمرة...
ابننا وعمنا.

فهنا العناصر الدينية للطقس هي المسيطرة وإن كانت في الوقت نفسه متسمة بالمشاعر الإنسانية عندما تعبر الأم عما تشعر به تجاه ما يفعلونه بابنها ولا تتردد في وصف العملية المادية للختان التي تتم بواسطة حجر قاطع وكأنها نوع من التخريب أو الموت، وهي تفهم منها أن الولد الذي عرفته قد أصبح الآن شخصاً آخر وعلى هذه النقطة تتركز طريقتها في التعبير. ومن جهة أخرى فإن لهذا العمل معنى عميقاً في أكثر من ناحية. فطوطم الصبي هو كنغر، وبموجب هذا الطقس يكف عن أن يكون ولّابياً أي كنغراً صغيراً ليصبح كنغراً بالغاً. أما عمه الذي يتم عملية التحويل هذه فهو كنغر ينقض على الولّابي كما فعل بانقضاضه على الولد أثناء الطقس، الأمر الذي هو وحشي ومؤلم بقدر ما هو ضروري. ثم إن جريان الدم قد شُبّه باحمرار الغروب ذلك لأن الاحتفال يجري بدون شك عند المساء. ولكن هذا التشبيه له هو الآخر صفة رمزية، فكما أن غروب الشمس يعلن عن انتهاء النهار ويبشر بقدوم نهار آخر فإن الأمر كذلك فيما يتعلق بحياة الطفل. فهذا الآخر يترك وراءه مرحلة الطفولة ليدخل في سن الرجولة. والمقارنة تعطي قيمة لمدى هذا التحول مضفيةً عليه صفة فوق طبيعية باعتبار أن الشمس كائن إلهي. وقد قُدّمَ العمل في نواحيه المختلفة الإنسانية والمأساوية والدينية في الوقت نفسه، الأمر الذي جعل من هذا التقديم قصيدة تسعى مع عدم سترها للطبيعة الوحشية للعملية لأن توضح أهميتها بربطها مع مخطط الأشياء كما يرونه في الطواطم وفي الطبيعة.

وبعد عملية تلقين الصبي يعامل كما يعامل البالغون ويشارك مع أترابه الأكبر منه سناً في كل المهام والأعمال الرئيسية التي تخص عائلته. والأطفال البدائيون يكبرون بسرعة من نواح عديدة. فهم قد اكتسبوا في الماضي تقنيات البحث عن الطعام، ثم تم تلقينهم بحسب الأصول المعلومات اللازمة عن الاحتفالات ولذائذ الرقص والغناء. ولا يعني ذلك أنهم لا يحسون بالقصور والموانع التي تعترض شبابهم، بل هم يفعلون ولا يجدون حرجاً في ذكر ذلك في أغانيهم ولا يعتقدون أن من غير المناسب أن يفعلوه. ويمكننا أن نجد نموذجاً لهذه الأغاني في هذا الغناء الذي ألفه واحد من الأسكيمو يسمى نوركو وهو في العاشرة من عمره:

هنالك أناس
قوتهم كبيرة
ويكتسب المرء قوة بالقرب منهم
أسنانهم
يكشفون عنها عندما يبتسمون.

فنوركو يدرك أن من هم أكبر منه سناً أقوى منه وأنهم يستطيعون مساعدته في طموحه لأن يصبح صياداً، ولكنه يحس بشيء من الغيظ من ابتساماتهم المتعالية تجاهه. ولا يتوقع المرء تصرفاً آخر سواء منه أو منهم، والأغنية الصغيرة تعكس طموحات شاب يود أن يُعامَل كرجل بين الرجال. وقد ألّف نوركو أيضاً أغنية أخرى يكشف فيها بصراحة جديرة بالإنسان البدائي عن الاهتمام الحذر الذي يحمله تجاه مسائل الجنس:

الشباب يحتاجون إلى المناطق السفلى من بطون النساء
التي تجعلهم يرغبون بالتبوّل
فالأشياء السارة التي تجذبنا
هي دائماً شهوانية.

ونحن لا نتوقع التحفظ من ولد أمضى وقته مع من هم أكبر منه سناً وسمعهم يتحدثون. وقد أراد نوركو أن يظهر أنه يعرف كل شيء عن موضوع النساء وأنه يهتم بهذه الأمور مثلهم تماماً.

والمجتمع البدائي كثير الاهتمام برعاية الأبناء طالما كان آباؤهم على قيد الحياة. ولكن إذا انقلب لهم ظهر المجن بوفاة آبائهم فقد يحدث أن يعاني الولد ليس من الإهمال فقط وإنما أيضاً من العزلة والاحتقار لأن أحداً لا يعتبر نفسه مسؤولاً عنه ولا يرغب في العناية به. وقد يترك له مكان ما بين الجماعة ولكن يكاد يكون من غير المحتمل أن يتمتع هذا المكان بشيء من الأهمية أو الإمتاع، بل وقد يكون هدفاً للاحتقار والإهانات. وإليك واحداً من الأسكيمو يتحدث عن وضعية من هذا النوع:

بما أنني أصبحت يتيماً فقد وجب علي أن أكون واقفاً دائماً
ولكن بما أنهم لم يسيؤوا معاملتي بعد
فليس قاسياً علي أن أبقى واقفاً
في مقدمة المركب.
وبما أنني يتيم ولم يسيئوا معاملتي بعد
فإنني أستطيع أن أبقى واقفاً لمدة طويلة
وعيناي تنظران في كل اتجاه حولي.

ويبدو أن هذه الأغنية قديمة، ولكننا لا نستطيع أن نحدد تماماً ما نفهمه منها. وعلى أي حال فإن من البديهي أنها تذكر حالة شائعة جداً. ومهما كان من أمر مؤلفها فإنه يعيد إلى أذهاننا

الأوقات الأولى التي مرت عليه بعد أن أصبح يتيماً. ورغم أنه جعلنا ننتظر أن تكون الأمور أسوأ بكثير في المستقبل فإن إذلاله في هذه اللحظة كان يقتصر على بقائه واقفاً في الكاياك* بينما كان الآخرون يجلسون. فهنا محاباة واضحة في مجتمع الأسكيمو ولكن الولد كان يستطيع أن يتحملها بل ويزهو بأنه لم يجدها قاسية جداً. بل لقد أفاد منها لأنها علمته أن يفتح عينيه لكي لا يفوته شيء. وترينا الأغنية كيف أن الفتى استطاع أن يقنع ببأسائه الصغيرة وأن يحس بشيء من الزهو بسبب انتصاره عليهم. وكرامة موقفه تلقي ضوءاً مطمئناً على موقف الشعوب البدائية التي تتصرف وفقاً لمبدأ تبنته حتى في الظروف غير المواتية.

ومع المراهقة يأتي الحب. ولكن يجب أن نلاحظ أن الأغاني البدائية عن الحب في جملتها ليست كثيرة. والمفارقة في ذلك كبيرة مع الشعوب التي خرجت من مرحلة الصيد والالتقاط لتبدأ بتنظيم نفسها على أساس الاقتصاد الزراعي كما هو شأن الأيتاس في جزر الفيليبين الذين يملكون عدداً كبيراً من أغاني الحب التي تنشر لواعجها علانية وتستمد صورها من نمط حياتهم الجديدة. على أن ذلك لا يعني أن البدائيين لا يقعون في الحب، وإنما يعني ببساطة أن الحب لا يرتبط مباشرة بأي طقس ديني ولا حتى بأي معتقد، وأنهم يولونه من العناية أقل من المواضيع الأخرى المشبعة بجو ما وراء الطبيعة. وأحد نماذج هذه الأغاني النادرة عن الحب مما نملك من إحدى مناطق الأسكيمو ألفته امرأة توجه كلامها بكل براءة إلى الرجل الذي تحب:

كانجياك، أنت الذي تعتقد بأني غبية
أنا أيضاً أعتبرك غبياً جداً
كانجياك، لا تجعل نفسك في حيرة
واتخذ لنفسك ثلاث زوجات
وبما أن واحدة منهن عاقر
فينبغي عليك أن تحاول النوم معها
وأن تستعملها كالأخريات
وليس ذلك صعباً عليك.

فهي تشعر بالإهانة لأنه أهملها وتذكر باحتقار ما يسعى إليه حقاً. والأغنية ليست مبتذلة كما

---

* زورق جلدي بدائي يستعمله الأسكيمو.
— المترجم —

يبدو عليها ، فهي مجرد توبيخ قاس من امرأة تشعر بأنها محتقرة . ونحن نجد هذه الصراحة العفوية في أغان أخرى تحمل لهجة مختلفة . إذ يبدو الحنان الذي يحسه الرجل تجاه المرأة في أغاني الوداع هذه التي تتغنى بالرجال قبل الذهاب في مهمتهم . وقد زودنا بهذا النموذج أيضاً واحد من الأسكيمو :

يا خطيبتي
يا حبيبتي الغالية
الآن سأتركك
فلا تكوني كثيرة الحزن علي
فأنا لن أنساك
وعيناك المخضلتان بالدموع
صورة لقلبك .
كل أولئك الذين يتحابّون
يتألمون من الفراق
ولكننا عندما نتزوج
فإننا لن ننفصل عن بعضنا أبداً .

هذه الطريقة المشروعة لمواجهة صروف الحب ترينا أن هذه الأغاني لم تكن تعوقها الأعراف الاجتماعية التي توجب التستر على الحب ، وإنما هي مخولة بأن تتناول مواضيع من هذا النوع دون أن تخرج عن كونها أغنية حب عادية . أما لدى بعض الشعوب البدائية فإن الزواج يمكن أن تعترضه عقبات خطيرة عندما يتعلق الأمر بجماعة أخرى غير مقبولة . وما يجري في هذه الحالة تعبر عنه ببراءة حلوة هذه الأغنية لواحد من الداما :

لا تضطرب أنت يا ذا الوجه الأسود ، ولا تبك !
فأنا رجل من أصل آخر .
الشباب لهم وجنات لامعات
فهل أنا من أولئك الذين يُنظر إليهم ويُرغب بهم ؟
أيتها البنت ذات الفخذين الجميلين إنني ذاهب .
هذه السنة أنا ذاهب
أرحلُ ولكنني سأبقى في الجوار . فلا تذكريني .

فالمحب بتقليله من شأن مفاتنه الخاصة يظهر إخلاصه العميق لحبه، ويقترح برقة متناهية أن يترك حبيبته لبعض الوقت طالباً منها ألّا تمسك به على أمل منه وثيق بأن الزمن وبعد المكان سيدفعانها في المستقبل إليه لتطلب منه الزواج.

وقد يؤدي الحب إلى الزواج. والزواج أكثر جدية بكثير من الحب لأنه لا يكاد يقل غموضاً عن الولادة والموت ويستدعي الكثير من المطالب الدينية. فالعمل الشهواني العادي الذي يكمن في ممارسة الجماع يتحول إلى إنجاز يكاد يكون ميتافيزيقياً لأن الزواج يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعالم ما وراء الطبيعة وله أوقاته المحددة وقواعده الخاصة. فالأرواح تكون مجندة للعمل عندما تحين ساعة النكاح. وفي الشمال الشرقي من أرض أرنهيم يربطون موعد الزواج بموعد هبوب الرياح الموسمية، وذلك لأن ومضات البرق التي تشق السماء إنما تتجسد في الأفاعي التي هي رموز للاقتران عند كثير من الشعوب. وعند ذلك تأخذ «ممارسة الغزَل» مظهراً احتفالياً مستمداً فكرته من موسم الرياح الموسمية ومذكّراً بالمعتقدات السرية القديمة:

ألسنة الأفاعي ـــ البروق تهتز وهي تلتف على بعضها...
وتنثر الضياء على أوراق النخل الكرنبي...
والبرق يشق الغيوم بلسانه الواخز كأنه لسان أفعى...
إنه دائماً هناك، على صفحة الماء الواسعة، هناك حيث توجد الشجرة المقدسة...
في كل السماء ألسنته تهتز وتلتف فوق المكان الذي تصعد منه الغيوم، هناك حيث تقف،
في كل السماء تهتز الغيوم وتلتف...
إنها دائماً هناك، في المخيم القريب من صفحة الماء الواسعة...
في كل السماء، ألسنتها تهتز، في مكان الأختين، في مكان الفووالاك.
البرق يشق الغيوم، توهج الأفعى ـــ البرق
ولمعانه المُعشي ينير النخلة الكرنبية...
وينعكس على نخل الكرنب وعلى الأوراق اللامعة...

فهنا لعبة الحب تشترك اشتراكاً وثيقاً مع قوى ما وراء الطبيعة، ليس مع الأفاعي ـــ البروق فحسب وإنما مع الفووالاك الأسطوريين الذين هم ـــ كما هو الحال مع الجانغاوول في أجزاء أخرى من أرض أرنهيم ـــ أجداد مسؤولون عن أصل حياة كل الكائنات واستمرارها. ومع ذلك فإن الاشتراك مع غير المرئي لا يفعل أكثر من أن يضفي رونقاً أكبر على العلاقات الإنسانية ويمنحها سعة إضافية مما هو مثير ورائع. فالزيجات تكتسب انفعالاً أكبر بارتباطها بقوى الطبيعة الهائلة وما يبدو

فيها من عنف وروعة . فالهواء مليء دائماً بالقوى ، والإنسان يدخل في الحبكة الخارقة للأشياء حاملاً إليها مشاركته الشخصية .

وللزواج الذي يباشره المرء بهذه الطريقة الاحتفالية جانبه الإنساني بطبيعة الحال ، ذلك الجانب الذي تعيه الشعوب البدائية تماماً والذي هو بالنسبة إليها ضرورة لا بد منها . والإطار المحدود لوجودها يجعلها بصورة خاصة متنبهة لمتطلباته لأن كل تغيير في مجرى الحياة يتطلب من المرء أن يواجهه ويتصدى له بكل كيانه . وهم يعرفون تمام المعرفة ما ينطوي عليه الانتقال من مرحلة الطفولة إلى مرحلة النضج ، ومن مرحلة العزوبية إلى مرحلة الحياة الزوجية ، وما هي الأخطار والتغيرات التي تنتظر الزوجين الجديدين . وهكذا فإن أقزام الغابون يوجهون إلى العروس أغنية فيها عذوبة قلقة تثير موضوع انفصال العروس عن والديها :

مهلاً ، مهلاً
أيتها الطفلة التي تحصي خطاها
وتترك ، وتترك وهي تبكي
وقلبها مُغتمٌّ ومرهَق
دون أن تدير وجهها
بيتها وقريتها
حيث كانت عيناها المرحتان
تضحكان لكل قادم

محصية محصية خطاكِ
ستذهبين اليوم
وقلبك مُغتمٌّ وقلبك مرهَق
اذهبي ، اذهبي إلى هناك
محصية ، محصية خطاكِ
وقلبك مُغتمٌّ وقلبك مرهَق
اليوم ستذهبين .

حافظي على قلبك
واحرسي بيقظة زهرة
بستان الطفولة

الزهرة التي ستقول لك :
أحبيني أيضاً هناك !
حافظي على قلبك
واحرسي جيداً تلك الزهرة
كذكرى أبدية .

محصية محصية خطاكِ
اليوم ستذهبين
والقلب مُغتـمٌّ والقلب مرهَق
اذهبي ، اذهبي إلى هناك
محصية ، محصية خطاكِ
والقلب مُغتـمٌّ والقلب مرهَق
اليوم ستذهبين .

والرصانة الظريفة ورهافة الشعور في هذه الأغنية هما تحية احترام لروح الأسرة لدى الشعوب البدائية . فالأصدقاء وأقارب العروس يعرفون ما يعنيه الزواج لصبية توشك أن تترك أهلها ويحاولون تعزيتها بإظهار مدى فهمهم لمشاعرها ، ويدعونها ألّا تنسى ما تعلمته في بيتها ويرمزون إلى ذلك بزهرة « المفي » التي ستحتفظ بها ذكرى من الماضي . والبدائي يستخدم التكرار بكثير من السرور ليبرز العناصر الهامة من الموقف ويساعد العروس على أن تواجه بجدية ما ينتظرها . ولنلاحظ هنا أنه لم يبد أي تنويه بالآلهة والأرواح ، فالغناء كله يعالج موضوعاً إنسانياً محضاً . ومع ذلك فإن الزهرة وحمل العروس الطقسي لها يوحيان لنا بأنهما إشارة إلى رمز لا بد أن ِله علاقة بالآلهة وبعالمَ القوى غير المرئية الوصية على بيت الزوجية .

وما إن تبدأ الحياة الزوجية حتى تصبح حالة طبيعية تفسح المجال للنوع الخاص بها من الأغاني . ومن المألوف في هذه الحالة أن تجري في أغلب الأحيان احتفالات خاصة لا يظهر معناها العميق إلّا عندما يعترض الشقاء أو الموت طريق هذا الزواج . أما عندما يسير كل شيء سيراً حسناً فإنه لا بد من حدوث بعض المنازعات والمشاجرات التي تترك المجال لتفسيرها تفسيراً مضحكاً من قبل الآخرين . ولأقزام الغابون حكايات تكشف منها الأجزاء الأكثر إثارة للشجن في أغان تلقي الضوء على الحوادث المزعجة والمفاجآت التي تترصد للأزواج الشباب في قلب الغابة الاستوائية . وتروي لنا واحدة منِ هذه الحكايات قصة كي وزوجته لوتشي . فكي يحب زوجته جداً ولكنه لا يحب أبداً

حماته . والمؤلف لا يدعنا نلاحظ ذلك فحسب وإنما يستمد منه النتيجة التي يستخلصها هو على هواه :

كان كي يحب زوجته جداً
ولم يكن يحب أبداً حماته
حتى أنه لم يكن يحبها أبداً
أواه ! لقد كان لكي كل الحق في ذلك .

فالحموات هنّ كالخوخات الحامضات
كالخوخات الخضراوات جداً والقاسيات
وعند أكلها تصرف تحت الأسنان
ويخشوشن اللسان .

أما الفتيات الشابات فهنّ خوخات طيبات المذاق
مليئة بالعصير اللذيذ ، وقرطها لطيف .

لقد كان كي يحب زوجته كثيراً ...

وكانت لوتشي موزعة بين زوجها وأمها . وتتساءل الأغنية ماذا سيحل بها لو تركت أمها :

أن تترك أمها لاستعادة زوجها
أن تترك زوجها لاستعادة أمها
أيهما أكثر مسرة وأكثر إيلاماً ؟

اللازمة : أن تترك أمها ، أن تترك قريتها ، أُوهي ، هِي .
فإن قلبها سيؤلمها ، أوه ، يو ، لو !
أن تعود إلى القرية وترى زوجها ، أُوهي ، هِي !
فإن قلبها سيكون سعيداً ، إيه ، بي ، لا !

استئناف : أن تترك ابنتها باقية في القرية ، إيه ، بي ، لا !
فإن قلبها سيؤلمها ، إيه ، يو ، لُو !
أن ترى صهرها البعيد ، إيه ، يو ، لُو !
فإن قلبها سيكون سعيداً ، إيه ، بي ، لي !

عند ذلك تخرج لوتشي مع نتيو أخي كي فيواجهان نمراً :

لوتشي خافت ، خافت جداً
لأنها رأت النمر ، والنمر أراد أن يأكلها ،
أوه ، يي ، لي !
لوتشي خافت جداً وأرادت أن تنجو بنفسها
ولكن الخوف ربط ساقيها بالأرض ، أوه ، يو ، لو !

فينقذها نتيو ولكنه يُجرح جرحاً بليغاً في هذه المغامرة ، فتقرر ــ بسبب ما فعله من أجلها بينما لم تُرزق من كي حتى بأولاد ــ أن تقتل كي وتتزوج من نتيو :

لقد كان كي يحتقر لوتشي
حتى أنه لم يجعلها تحمل منه بولد ، أوه ، يي ، لي !
وكانت لوتشي تفضل نتيو
نتيو الذي كان قد أنقذها ، أوه ، يو ، لو !

ولكن نتيو يرفض ما اقترحته لوتشي ، وبدلاً من ذلك يتخيلان خطة ذكية . فلوتشي ترتمي تحت النمر ويركض نتيو نحو القرية لإخطار كي بأن زوجته في خطر ماحق . وبدون أن يأخذ أي احتياط ، وحتى بدون أن يتهيأ للأمر بشكل مناسب ، يقفز كي لنجدة زوجته :

لم يأخذ حربته
لم يأخذ قوسه
لم يأخذ سكينه
وإنما ذهب ، جرى ، جرى .

فوجد النمر وانقض عليه آخذاً بخناقه . فانكفأ النمر ، وخرجت لوتشي لتقول لكي بأن النمر كان ميتاً وأنها كانت تريد أن تعرف ما إذا كان كي يحبها :

كانت تريد أن ترى ما إذا كان يحبها
كانت تريد أن ترى ما إذا كان يحبها .

بعد ذلك تعود كل الأمور إلى مجاريها ، ويصبح في منزل الزوجية الكثير من الأولاد . فهذه القصة القصيرة ذات المغزى تقدم لنا لوحة عن حياة الأقزام مع تجاربهم وآرائهم . وهي تجهز مادة

لنقاش تثقيفي في موضوع مدى شجاعة كل من كي ونتيو ولوتشي، وتلك هي اللازمة الدائمة للعلاقات بين الزوج والزوجة ومصادفاتها ومنازعاتها ومصالحاتها.

وثمة حكاية أخرى للأقزام يروونها على الطريقة نفسها مع مقاطع غنائية تناقش الصفات التي يبحث عنها الرجل في المرأة وترينا كيف أن فتى شاباً اسمه إيفرا يريد أن يتخذ له زوجة فيسمع عن ثلاث مرشحات ممكنات يسكنَّ في ثلاث قرى مختلفة، فيصادف أولاً إيخوي العائدة من صيد السمك:

كانت السلة مليئة بالسمك، سلة إيخوي
مليئة بالسمك سلة إيخوي
بالسمك الكبير والصغير وجمبري المياه الحلوة
بالسرطانات والقواقع كانت ملأى
مليئة حتى الحافة سلة إيخوي.

وقد قامت إيخوي بشي السمك بواسطة أمها بحجة أنها هي نفسها كانت متعبة، ولكنها تناولت منه وأكلت قسطاً وافراً، وخرج إيفرا وبطنه ملآن:

إلى القرية الثانية ذهب إيفرا
إيفرا ذهب إلى هناك
في القرية الأولى أكل جيداً، أكل إيفرا جيداً.
وكان بطنه مليئاً، كان بطنه ثقيلاً.

وفي الطريق قتل سنجاباً:

كان إيفرا صياداً ماهراً
وسيكون عند زوجته الكثير مما تأكله
زوجة سعيدة، وإيفرا سعيد
فوفرة الطعام في المنزل أمر جيد جداً.

وفي القرية الثانية قصد إيفرا فتاة اسمها بامو. وكانت تصطاد السمك، ولكنها عندما عادت كانت سلتها نصف فارغة، وكان من الواضح أنها لا تتقن الصيد:

لم تكن بامو صيادة جيدة

فالسمك كان يضحك أمام أنفها
والسرطان كان يقرصها متسلياً
إذ أن بامو لم تكن صيادة جيدة
وأمها دائماً كانت تعبة .

ومع ذلك فإن بامو عوضت هذا العجز بأنها كانت طاهية ممتازة . وقد هيأت لإيفرا وجبة لذيذة نام بعدها :

بعد أن شرب الشراب الساخن نام
وقال إيفرا لنفسه : « بطني مليء وأنا سعيد »
فلقد كانت بامو تجيد طهي اللحم
وسيكون زوجها سعيداً .

وفي اليوم الثالث ، في القرية الثالثة ، التقى بفتاة لم تكن تعرف الصيد ولا الطبخ ، ولكنها تعرف جيداً جداً كيف تمارس الحب . وبعد أن فكر لحظة درس خلالها مؤهلاتها ، تزوجها . فهذه الحكاية تقدم لنا هي الأخرى مادة واسعة للنقاش في موضوع معرفة أية من الفتيات الثلاث كان عليه أن يتزوج . والأجزاء المغنّاةُ في هذه القصة كما في القصة الأولى توضح لنا بكل دقة ما لدى الأقزام من مفهوم عن الزواج . فالزوجة لا بد أن تجامل زوجها ، ولكنّ أمامها طرائق مختلفة لفعل ذلك . وعلى الزوج عند رجوعه أن يعاملها بالحسنى وأن يقدّم لها الحب . وما إن يتم قبول هذه المبادئ حتى يُسمح بعدها بمناقشة التفاصيل المتنوعة الأخرى . والأغاني تمدنا بالتفسيرات الشاعرية للأحداث المروية في الحكايات . وهي موضوعات مطروحة للنقاش ، ولم تكن تستحق التعب المبذول في مناقشتها لولا أن هذه النصوص تملك نوعاً من الفتنة الشخصية والرهافة الماهرة في تقديمها للصفات وللمواقف الإنسانية . وهي تقتلعنا من عالم الأرواح لتقودنا إلى العالم الإنساني الذي نراه في كل يوم ، وتقدم مساهمتها في معرفة الطريقة التي ينبغي على الإنسان أن يتبعها للوصول إلى حياة زوجية سعيدة .

وطالما كان البدائي قوياً ويتمتع بصحة جيدة وقادراً على الصيد ، فهو يلبي كل ما يطلبه مجتمعه منه ويقدم لنفسه ولأقرانه صورة مشرفة عن نفسه . أما عندما تبدأ قدراته بالانحطاط ويصبح غير مفيد بل وعبئاً على الآخرين فإن حياته تصبح عند ذلك صعبة للغاية . وليس للبوشمان والأسكيمو كبير عناية بالمسنين بل إنهم يتركونهم وشأنهم أمام الموت إن لم يعجلوا بموتهم بأنفسهم . ولكن قبل أن يصل الأمر إلى هذا الحد فإن أولئك الذين لم يعودوا صيادين مهرة يقيمون حساباتهم

بكآبة عما أضاعوه ويهيئون أنفسهم للنتائج المؤلمة لشيخوختهم الوشيكة. وهم لا يستسلمون دائماً ويقاومون أحياناً فاقتهم الآخذة بالتزايد. وحتى لو قبلوا مصيرهم بصراحة وشجاعة فإن بإمكاننا أن نقدّر كم هو مهين وشاق على واحد من هؤلاء الرجال ألّا يصبح قادراً على ملاحقة طريدته. وإليك غناء ألفه عجوز من الأسكيمو اسمه نوجيالاك يكشف لنا بطريقة ساحرة ومؤثرة ما يعنيه ذلك عنده:

آفونغا، يابي يا، آيا!
آفونغا، لم يعد بإمكاني أن أحصل على شيء
مع كلبي المسكين على الجليد.
آفونغا، نحو أقراني في الصيد
لا يفعل أكثر من أن يقودني.
آفونغا، أنا الذي لا أتمكن من أن آخذ شيئاً أبداً
أفكر برفاقي الذين هم على الجليد.
آفونغا، يداي فارغتان وأنا أتوجه
إلى جيراني الذين يمتلكون زوجات حسناوات
إلى أولئك الذي يحسنون استعمال الصنارة.
آفونغا، لن أتمكن أبداً من أن أطارد الحيوانات عن قرب
في مكان قرب الساحل حيث يوجد حيوانات ومشاهدون
كم أود أن أكون قريباً منها
قريباً من ذكر وأنثاه السمينة التي ليس لها صغير
هناك، على الماء، كم أود أن أكون قريباً منها.

فالحاضر بالنسبة لمثل هؤلاء الرجال لا يستحق أن يُعاش، وليس ثمة أمامهم من مستقبل. وهم لا يستطيعون أن يستمتعوا إلّا بما لا يزال الآخرون قادرين على فعله كما كانوا يفعلونه من قبل. على أن التعزية القليلة التي يستطيعون الحصول عليها موقتاً في ذكرياتهم لا تستطيع على المدى ألّا تجعلهم يائسين لدى مقارنتها بما يشعرون به حالياً من عجز. والمأساوي في حياة البدائي هو أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بشكل واحد من النشاط وبصفات لا بد منها للنجاح فيه. وما إن يصبح عاجزاً عن ذلك حتى يضيع ولا يبقى له مكان حتى وسط عائلته التي عاش بينها طول حياته.

ويكاد المرض أن يكون خيراً من الشيخوخة وإن كان لا بد في مواجهته من القلق والخوف. ومن المعروف أن الأستراليين الأصليين الذين يُعتبر المرض لغزاً غير مفهوم عندهم إنما يعزونه إلى السحر الشرير يوجهه لهم أعداؤهم، ويعتقدون أن الموت نفسه يمكن أن يكون سببه سحراً أُطلق من مكان بعيد على رجل كان يمكن أن يكون لولا ذلك في أتم صحة وعافية. ويدعي الكزون XONS ــ وهم السحرة الشافون لدى السيلكنام ــ أنهم يتحلون بقوةِ حمل المرض إلى أعدائهم بمثل هذه الوسائل. ويحدثنا المبشر الأنغليكاني توماس بريدج بنفسه أنه جلب على نفسه غضب واحد من هؤلاء الكزون ورآه يرمي عليه سحراً من هذا النوع، ويعترف بأن صحته تأثرت تأثراً خطيراً من ذلك ولزمه وقتٍ طويل حتى يستعيد عافيته. ومثل هذه «المقذوفات» سحرية تماماً، ولا بد من اللجوء إلى السحر لإبطال مفعولها. وهكذا فإن كزون السيلكنام، بعد أن تمتم لحظة ووب ووب ووب ووب، قام بمجموعة من الحركات والإشارات حتى شعر بأنه عرف أي مرض ينبغي عليه أن يستعمله، وعند ذلك تلفظ بتعويذته التالية:

ها هي ذي اللعنة...
لقد جُعلتْ فأراً.

وكل الأمراض والنكبات يمكن أن تُعزى لمثل هذا السحر المؤذي، ويساهم مثل هذا الاعتقاد بازدياد الشعور بعدم الطمأنينة الذي يحسه البدائي. وعالم ما وراء الطبيعة يتجاوز كل ما يتوقعه تفكيره لدرجة أنه يستسلم أمامه ويعزو لنفسه هو مسؤولية كل ما يحدث من شرور. ولكن ذلك لا يعني أنه لا يسعى للدفاع عن نفسه على طريقته الخاصة. وحتى عندما يشعر بأن الحالة خطيرة حقاً فإنه يمتلك دائماً الوسيلة لمواجهة الموقف بشجاعة على أمل أن يتمكن من تعديله. فهو يتحداه تحدياً صادقاً متفائلاً يبدو فيما يلجأ إليه أقزام الغابون من اعتمادهم على التعويذة التي تطرد عنهم كل نوع من الأمراض. فالساحر يرفع بيده ذنب فيل ويهزه حول المريض في الوقت الذي يتلفظ فيه بتعويذة تضفي معنى على هذا الطقس:

انسحب يا روح الشر!
وعد إلى الغابة إلى الظلام
بأمر منك أيها الأب الفيل!
انسحب ودع هذا البيت
واهجر هذا الرجل يا روح الشر!

فبما أن الفيل هو سيد الغابة فإنهم يعتبرونه مسؤولاً عما يجتاحها من أمراض. وعندما يأمرونه

بترك المريض وأن يدعه يُشفى فإنهم يطردونه بفظاظة بدلاً من أن يعاملوه بتقدير واحترام. وما يجعلنا ننظر إلى هذه الحالة من وجهة نظر إنسانية دون أي لجوء إلى السحر نجده في غناء طويل للأسكيمو ألّفه أحد الشامانات (السحرة) المشهورين، ويدعى أوربينغاليك، عندما أصابه المرض ذات مرة، ويبدأ الغناء بوصف للحالة التي كان عليها يومذاك:

أونايا، أونايا

إنني أترنم بغناء، أغنيه بقوة.

فمنذ الخريف أنا ضعيف وكذلك حالة ابني.

أتمنى أحياناً أن يختفي بيتي كما تختفي سيدته

فهي لا تستحق أن تبقى مع ذلك

الذي يجب أن يكون ملجأها ويهيئ لها كامل احتياجاتها

أتمنى كثيراً أن تذهب

الآن حيث لن أتمكن من الحراك

أونايا، أونايا!

من هذه الأفكار الحزينة التي كان سببها ضيقه مما يسببه لزوجته من متاعب أكثر من كون سببها آلامه الخاصة، من هذه الأفكار الحزينة استمد أوربينغاليك نوعاً من العزاء وهو يفكر بمآثره في الصيد فيما مضى من الزمان. ومما لا شك فيه أن كثيراً من البدائيين يواجهون المرض بمثل هذا التفكير، ولكن علينا ألّا نشك بأنه يشكل لهم تهديداً خطيراً، ليس لأنه يجعلهم غير قادرين على العناية بعائلتهم وعدم تقديمهم لها ما يعوزها من الطعام فحسب، وإنما لأنه يفقدهم ثقتهم بأنفسهم أيضاً وبالمكانة التي يحتلونها في النظام القائم للأشياء. ولا يجب أن ندهش إذا كانت مثل هذه الأزمة تتطلب شجاعة كبيرة ومقاومة عنيدة وتقدم برهاناً على قدرة المرء على مجابهة الأسوأ عندما يحل. فالضعف والمرض تهديد دائم بالنسبة للبدائي، وعندما يتعرض لهما فإن عليه أن يستجمع كامل قوته وكامل سيطرته على نفسه لمواجهتهما. وإذا انهزم أمامهما فإنه ضائع لا محالة ولا شيء آخر ينتظره غير الفراغ والعدم.

وظهور المرض يجعل البدائيين يشعرون بأنه كسر مفاجئ فظ في دارة نشاطاتهم المعتادة يؤكد لهم أن حياتهم ليس فيها أمان ولا استقرار. وليس أمامهم في هذه الحالة إلّا الصلاة لآلهتهم على أمل أن تأتي لنجدتهم. وإليك مثالاً على ذلك تلك العبارات التي يوجهها واحد من الداما لآلهته بقصد تهدئتها أثناء مجاعة لحقت بقومه:

أيها الآباء استمعوا إلي !
هدئوا من غضبكم !
ولتكن لديكم أفكار عطوفة متسامحة !
فأنتم قد تركتموها على الأرض.
من هم إذن أولئك الذين بدناءة أنكروكم
حتى يصبح الناس عندنا دائماً مرضى؟
لقد انقطعتم عن العطاء، وكما يقول البعض
إن الناس يموتون بينما تأكلون أنتم مؤوناتهم
لماذا تلحقون مثل هذا الأذى بهم؟
هدئوا من غضبكم!
ولتكن لديكم أفكار عطوفة متسامحة أنتم كلكم!

وما يجعل هذه الصلاة مؤثرة هو الشعور بظلم الآلهة الذين أرسلوا المجاعة. والعجوز الذي يوجه الكلام يطلب بصراحة ما غفلَ الرجالُ عن القيام به. إلّا أن مطالبه لا تخرج عن كونها تقليدية إلى حد ما، فهو لا يعتقد بأن الناس قد أهملوا الآلهة ومن أجل ذلك يوجه إليها كلامه بشيء من السخط الذي لا يكاد يبين. وهو يمتلك من الحصافة ما يمنعه من أن يتهمها بالشره بشكل سافر، وإن لم يبتعد كثيراً عن التلميح بذلك، ويطلب منها بكل جرأة أن تكف عن غضبها وأن تظهر للناس شفقتها ورحمتها.

وعندما يؤدي المرض إلى الموت فإن الشعوب البدائية تجهل التعازي التي يحاول الأدب الرومانسي جهده أن يحملها إلى الإنسان المتمدن، وآلامه لا يخفف منها فكرة وجود حياة أخرى وراء هذا القبر. ومع ذلك فإنهم كانوا يعتقدون في أغلب الأحيان كما سنرى بمثل هذه الحياة ولكن هذا الإيمان لم يصل إليهم إلّا ببطء، إلّا أن صدمة الموت الفجائية هي دائماً بالنسبة لهم سبب لأقسى الآلام، وردود فعلهم أمامها عنيفة مقلقة مليئة بالضيق. وهم يشكون أحياناً بأن يكون الموت ناجماً عن عمل شرير قام به أناس يريدون لهم الأذى، فهم في وسواس دائم من مثل هذه التدخلات، ورغم أن ظروف حياتهم تؤهلهم دائماً لأن ينتظروا الموت في كل يوم، وفي زمرة عائلية صغيرة حيث لكل واحد مهمته التي عليه أن ينجزها وحيث يساهم الأطفال أنفسهم في حياة الجماعة، فإن الموت لا يعني خسارة فرد فحسب وإنما هو تهديد للزمرة كلها. وأسوأ شيء يمكن أن يحدث هو موت الأب، لأن هذه الميتة تعني أن العائلة فقدت سندها الأساسي وملجأها الأمين. ويمكننا أن نرى

ما يمثله ذلك من ألم ويأس في الأغاني المأتمية التي تغنيها نساء الداما عند موت أزواجهن. ففي أغلب هذه الأغاني تكون الصدمة التي يسببها الموت عنيفة لدرجة أنهم لا يصدقون حدوثه ولا يصلون إلى فهمه. وعندما تبدأ الأرملة تعي واقع ما حدث فإنها ترى الاضطراب العظيم الذي سيسببه في حياتها. وإليك واحد من هذه الأغاني ترينا أرملة وهي تدرك بعد جهد أن زوجها قد مات فعلاً، وتبدأ فترى ما يعنيه موته لها، وتبقى جاهلة كيف مات ولا تستطيع أن تمنع نفسها من أن تتساءل كيف حدث هذا:

يا والد طفلي الصغير الأسود كفرخ حمام
لن تذهب بعد اليوم على طريق الصيد!
لم تكن أبداً شاباً سيئاً
فدولاب طعامنا كان دائماً مليئاً باللحوم، يا زوجي!
فهل أصبح الأب صامتاً إلى الأبد؟
إن الممر الذي كان يعود منه دائماً مظلم مظلم.
فهل لسعه عقرب؟
هل افترسه أسد؟

ومن جهة أخرى فطالما أن مهمات المرأة في ميدانها أمر لا يستغنى عنه كما هو حال الرجل في ميدانه، فإن موت الزوجة ليس أقل تدميراً لاستقرار الزوج وسعادته. وإليك غناء آخر من الداما يرينا مشاعر الزوج عندما يحدث ذلك:

يا ابنة المرأة ذات الجبهة الواطئة، يا رفيقتي
تعالي وضميني إليك
متى ستنهضين لتحدثيني؟
رفيقتي خرساء صامتة
هيا علميني كيف أغنّي
ليتني أرافقك في أغانيك مرة أخرى
انهضي، ولنذهب للبحث عن اليرقات
انهضي، ولنذهب لننبش البصل الوحشي
كما لو أنك شخص يستطيع أن ينهض الآن
أنت مستلقية هناك.

كفاك نوماً وانهضي إذن !

انهضي وتعالي قبليني !

فالزوج الحزين كان قد اعتاد على وجود زوجته لدرجة أنه لا يكاد يصدق أنها اختُطفت منه . وقواعد حياته الشديدة قولبت عاداته وأفكاره ، وعندما يتعرض هذا القالب للتحطيم يعتقد أن ذلك ليس حقيقياً وأنه ليس عليه إلّا أن يذكّر زوجته بالواجبات التي اعتادت أن تقوم بها كل يوم حتى تنهض وتعود إليه . ودهشته المرتعبة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بكل الاهتمامات التي كان يتقاسمها معها ، وهذه الاهتمامات هي التي يذكرها بها ولكن بدون طائل . ويمكن لموت طفل كذلك أن يؤدي إلى مثل هذه القناعة أيضاً بخسارة لا تعوض ، لأن للطفل كذلك مكانه المحدد تماماً في اقتصاد العائلة المحدود ، وموته غير منتظر ولا متوقع حدوثه بمقدار ما هو مأساوي كما يرينا ذلك هذا الغناء الثالث للداما :

هو الذي طالما أعطاني أشياء جميلة جداً ، ابن نوورب

مـــات .

هيا انهض إذن . لماذا تبقى مستلقياً هناك ؟

تصرف كأقرانك واذهب لتلعب معهم

يا ابن حبيبتي لماذا تبقى مستلقياً هناك ؟

هيا انهض ، واجرِ ، واذهب لتلعب حتى أتمكن من النظر إليك .

إن رفاقك يبتعدون عنك .

من سيذهب بعد الآن ليأتيني بالماء ؟

من تركت من بعدك ليهتم بشؤوني ؟

يا ابن كاخوبي انهض حتى أتمكن من أن أحملك على ظهري .

وحياة البدائي هشّة جداً ومعرضة للأخطار بشكل مستمر . وهي ذات طبيعة حرجة حتى يكاد كل حادث أن يكون قادراً على تخريب حبكتها وإضعاف عزيمة الأفراد الذين يعيشونها ، ولكن بسبب هذا الحرج ذاته يرتبط الناس أكثر وأكثر بما يعرفونه ويعجبون به ، كما يرتبطون خاصة برغباتهم التي هي من بين الأشياء النادرة التي تمتلك شيئاً من الاستقرار في عالم لا يعرف الاستقرار .

وبما أن البدائيين يعيشون في عالم يتطلب التدريب المتمم لقابلياتهم الجسدية من أجل أن يتمكنوا من الحصول على احتياجاتهم المادية ، فإنهم ينظرون برعب خاص إلى تفسخ المادة هذا التفسخ السريع المقرف الذي لا رحمة فيه . وهذا الرعب الذي يحسونه من الشدة بحيث لا يملكون أية

وسائل مما يلجأ إليه المتمدنون لحماية أنفسهم من التفسخ الجسدي الذي يرون مثالاً عنه في الحيوانات. ورغم أن أستراليي أرض أرنهيم يمتلكون عدداً كبيراً من الأغاني المتعلقة بالموت، فإن الأكثر تكديراً بينها ليست تلك التي تتعلق بالمعتقدات عما ستؤول إليه نفوس الموتى وإنما تلك التي تتحدث عن مشهد الموت الطبيعي عندما يداهمهم. وهذه الأغاني على ما فيها من تلميح لمؤثرات ما وراء الطبيعة فإنها مشربة بالرعب والدهشة التي يحسها الناس أمام مرأى جثة. وإليك غناء يثبت ذلك من شعب دجابو:

أواه يا ابنتي يا حفيدي
من أين تأتي الريح الجنوبية الشرقية عندما تهب عبر داغالجاغال و وانومارو؟
ديدان تتكاثر وتطير في ماويمانا...
أواه، ما ذاك الذي يطير؟. إنها الديدان.
لقد أكلت الأعضاء والأذرع من جسد واحد من الدجابو وطارت...
نحو من تهب الريح هنا وماذا تريد الديدان؟
ها هي ذي تهاجم جسد واحد من الدجابو حيث تبرز جمجمته المحطمة هناك
نحو من تهب الريح هنا وماذا تريد الديدان؟
إنها في أثناء الليل تهاجم داريلجابي.
أواه يا ابنتي يا حفيدي!

ونحن نجد هنا بدون شك صدى لما وراء الطبيعة طالما أن الأمر يتعلق بالريح الجنوبية الشرقية التي يعتقدون بأنها آتية من جزيرة الأموات. ولكن بقية الغناء لا يهتم إلّا بما يراه حقاً ويظهر إلى أي مدى تمكن المغني من ملاحظة هجمة الموت الفجائية وكيف كان مضطرباً من أعماقه أمامها. وصحيحاً كان ما قاله عن الديدان لأن هذه سرعان ما تتحول إلى ذباب لحم طائر وتبتعد عن الجسد الذي التهمته. واللهجة المسيطرة هي لهجة الرعب والضيق أمام تفسخ اللحم وأمام الجثة التي تقرضها الديدان. ولم يكن بإمكان هذا الشعور بالاشمئزاز والقلق إلّا أن يتزايد بسبب اعتقادهم بأن قوى غير طبيعية هي التي تعمل وأنه لا سبيل في النتيجة إلى القيام بأي شيء. والشعوب البدائية تعرف معرفة واقعية ما هو تفسخ الجثة وذلك هو أساس إدراكهم للموت. ومهما كانت التفسيرات التي يستطيعون أن يجدوها له ومهما كانت العلاقة التي يعتقدون بأنها لا بد أن تكون موجودة بينه وبين قوى ما وراء الطبيعة فإن منظره هو الذي يزعجهم ويتسبب بردود فعلهم الساخطة.

وهذا الإدراك لعملية التفسخ يختلط اختلاطاً وثيقاً بشعور من الحيف الذاتي الذي يصبح

أقسى نتيجة للرعب وللحتمية التي يجدونها فيما يرون. يضاف إلى ذلك الحنق المأساوي الذي يحسونه لدى رؤيتهم كائناً محبوباً منهم وقد حصدته بدون جريرة ولا سبب قوى غير مرئية قلما كانت ودودة تجاههم ولكنها تتكشف الآن أمامهم عن إرادة غير مفهومة للتخريب. وما يعنيه الموت يمكن أن نراه واضحاً في بعض الصلوات الطقسية التي يؤديها اليامانا. وليست هذه الصلوات مغنّاة وإنما هي شكل حقيقي من أشكال الشعر بتركيزها الانفعالي على موضوعها وبمهارتها في إبرازه في نظام مدهش. ومن بينها عدد كبير يتمتع ببساطة مؤثرة، صرخات ألم ترسلها أرامل وأقارب بعد أن فقدوا أولئك الذين كانوا عندهم هم الأعلى، وشكلها المعتاد هو نحيب على خسارة لحقت بهم رهيبة:

أبي في الأعالي هو الوحيد الغاضب عليّ، واأسفاه!
في الحقيقة إن القاتل المقيم في الجبل غاضب عليّ، واأسفاه!

أو:

بقيت وحدي في كوخي حيث كان عليّ أن أكون سعيداً
صامت هو الكوخ، كوخ أبنائي، واأسفاه!

أو هذه المرأة التي فقدت بقية أولادها كلهم وهي تخاف أن تفقد ابنها الأخير الذي بقي لها:

أنا خائفة من أبي، واأسفاه!
ولدي الوحيد يهدده من هو في الأعلى، واأسفاه!
إنني خائفة، واأسفاه!

وعندما يحل بالبدائي شقاء لا تفسير له فإنه يتهم آلهته بالقسوة والغدر وينسب إليهم دوافع دنيئة أو بربرية، كما هو الحال عندما اتُهم الإله بأنه أراد بكل وحشية ودون أدنى سبب تدمير عائلة بكاملها. وتُظهر انفجارات الغضب هذه الحدود التي يرتبط بها اليامانا مع أبيهم الذي في السماء، وما ينتظرونه منه وما يسألونه إياه وما يخافون أن يتلقوه منه في الواقع. ويتضح القلق جلياً عند كل أولئك الذين يساهمون في هذه الصلوات، وواقع تكثيف العبارات الكلامية إلى هذه الدرجة فيها يجعلها أكثر تأثيراً ومأساوية. فالإله الذي كان ينبغي عليه أن يهتم بأمور شعبه غاضب عليه ويسرق منه أطفاله. وليست اللحظة لحظة تواضع ومسكنة أو خضوع صبور، فالموت أمر خطير جداً لا يمكن قبوله بسهولة، ويظهر لنا اليامانا أنه حتى عندما يحوّم حولهم فإنهم يقاومونه ويلعنونه وهم يشعرون بأنهم مخدوعون مغدورون. وهم في هذه الحالة يتوجهون إلى ربهم ويحاولون إجباره على الإصغاء لما يقولون.

والبدائيون لا يرون الموت أبداً حادثاً طبيعياً لا بد من مجيئه عاجلاً أم آجلاً، وإنما يميلون لأن ينسبوه إما إلى بعض القوى الشريرة المؤذية أو إلى غضب أعمى يكنه أحد الآلهة، وإما إلى تخطيط شرير دبره عدو، وإما إلى تأثير غامض سري أقوى من كل ذلك أيضاً. وتلك هي الحالة خاصة عندما يعيشون في نظام طوطمي، الأمر الذي يفسر ما كان فيما مضى عصياً على التفسير وينطبق مع معتقداتهم بوجود رباط حميمي بين الإنسان والطبيعة. فالطواطم هم أيضاً معرضون كالبشر لهجمات الأرواح الشريرة، ويعرض لنا غناء من أرض أرنهيم ما يمكن أن يحدث لهم:

هناك في دونغولمو توجد شجرة السنط الشهيرة
«آه» قالت الشجرة «سأستمر في البقاء هنا
حيث توجد العصافير الصغيرة الخضر».
آه، بعيداً جداً توجد شجرة السنط
«سأقطع هذه الشجرة» قالت الروح ويجار
«لقد بقيت هنا مدة طويلة،
مأوى للعصافير الصغيرة الخضر».
وما إن قالت ذلك حتى أخذت بقطع الشجرة.
«هذه الأزهار لي، وشجرة السنط هذه لي»، قال وودال.
وهكذا قطع الفأس الهندي الشجرة التي تساقطت منها أوراقها.
وسقطت الشجرة في ماء يورميورمي
وثار الماء حيث هوت الشجرة...
آه يا ابنتي، يا جدتي، يا حفيدي
هنا ضعتم جميعاً... ميتين!
آه، أنتم ترقدون هنا كأنكم لم تفعلوا غير أن تناموا.

فحياة أفراد العائلة مرهونة بحياة شجرة، وعندما تموت هذه الشجرة فإن ثلاثة من هؤلاء الأفراد يموتون هم أيضاً. هكذا يرى المغني الأسترالي الأشياء، وكل ذلك من وجهة نظره بسيط وطبيعي. فهو يسترسل طويلاً في موضوع سقوط الشجرة ليس لأنه سبب للمصيبة فحسب وإنما لأنه يفسر مدى اتساع المصيبة أيضاً. وليس من المهم كثيراً أن توجد الشجرة في مكان بعيد جداً، لأنها في هذه الحالة لن تكون أقل ارتباطاً بالكائنات البشرية التي هي طوطمها. وسقوطها إنما يعزى إلى التأثير الشرير لروح تسمى وودال، ومن الواضح أن هذه الروح إنما قامت بهذا العمل بدافع من

نزعة تخريبية وأنها لم تنشأ إلّا أن تظهر قدرتها على الشجرة بقطعها. والبشر أمام مثل هذه المؤثرات الشريرة ليس في مقدورهم أن يقاوموا، ومن أجل ذلك ينتهي الغناء بتسجيله أسفاً متواضعاً تجاه الأموات. ولكن اللهجة الإنسانية، حتى في وجود مثل هذه القوى المرعبة، تبقى طليقة دون إخفاء، والحزن يجد منفذه في هذا البكاء.

ومثل هذه الأغاني عن هجمات الموت المفاجئة تُظهر إلى أي مدى يسبب الموت الاضطراب بين البدائيين. وعندما يكونون أحياء كما هم في لحظتهم الحاضرة، مشغولين بتدبير حاجاتهم والتمتع بملذاتهم فإن الغد لا يقلقهم إلّا قليلاً. ولكن أي انقطاع مفاجئ كما هو الحال عند حدوث الموت يجعلهم في أشد حالات الهلع والاضطراب. ومع ذلك فإن عليهم أن يستمروا في النضال من أجل متابعة مسيرة الحياة، ولا يلبثون أن يستعيدوا توازنهم بطريقة أو بأخرى ويعودوا إلى ثقتهم بالنفس. وهم يصلون إلى هذه النتيجة في بعض الأحيان معتمدين على ما حدث أمام أعينهم للأموات. وفي مناسبات أخرى يستطيعون السيطرة تماماً على انفعالاتهم ليروا أن الموت مهما كان غامضاً ومغلفاً بالأسرار فإنما هو بعد كل شيء حادث طبيعي يجب تقبله بالرغم من عدم القدرة على فهمه. ورغم أن أقزام الغابون يرتلون المراثي على موتاهم إلّا أنهم ما إن يوارى الجسد في التراب حتى يرتلوا له غناء تحل فيه محل الألم مشاعر تساؤل متواضع، والشعور بالخسارة الشخصية يتلاشى أمام الاعتراف بأن الموت إنما هو جزء من سر لا يُسبر له غور يغلف الحياة البشرية وينبغي أن يرى المرء فيه فرصة لإظهار احترام رسمي لائق وليس سبباً لحزن لا عزاء فيه. وفي المرثية التالية يبدأ الابن البكر للمتوفى بالكلام وخاله هو الذي يجيب:

أ. الحيوان يجري، يمضي، يموت، وثمة البرد الأكبر.
ب. إنه برد الليل الكبير، إنه الظلام.
أ. الطير يطير، يمضي، يموت، وثمة البرد الأكبر.
ب. إنه برد الليل الكبير، إنه الظلام.
أ. السمك يفر، يمضي، يموت، وثمة البرد الأكبر.
ب. إنه برد الليل الكبير، إنه الظلام.
أ. الإنسان يأكل وينام، إنه يموت، وثمة البرد الأكبر.
ب. إنه برد الليل الكبير، إنه الظلام.
أ. وتضيء السماء، وتنطفئ العيون، ويسطع النجم.
ب. البرد في الأسفل، والضياء في الأعلى.

أ . لقد مضى الرجل ، واختفى الظل ، وتحرر السجين !
خموم ، خموم ، بندائنا نتوجه إليك !

ورغم أن هذا الغناء يجعلنا نعتقد أن روح الأموات تمضي إلى نظام آخر للوجود فإن المشاعر التي يعبر عنها إنما هي العواطف الناجمة عن ردة فعل بشرية وعن الصدمة الأولى والاضطراب اللذين يسببهما الموت . ويُنظر إلى الموت على أنه خاتمة طبيعية للإنسان كما هو كذلك بالنسبة لكل الكائنات الحية من حيوانات وطيور وأسماك ، تلك الكائنات التي تشارك الإنسان في عالمه وتشبهه في كثير من الصفات . وينبئ القسم الأول من الغناء عن حقيقة لا مراء فيها هي أن الإنسان كائن فانٍ كما هي الحيوانات وأنه يدخل في البرد وغياهب الظلام عندما تغادر الحرارة جسمه ويصبح متصلباً . ويتجه القسم الثاني نحو بارقة من الأمل يُحس بها على صورة ضياء . ومهما كان المصير الذي ينتظر روح الميت فإنهم يعتقدون أنه سيكون سعيداً ويجدون التعزية في ذلك . ويأمل أولئك الذين يندبون المتوفى أن الله إذا استجاب لدعائهم فإن كل شيء سيسير سيراً حسناً وأن الروح ستتحرر من ارتباطاتها الأرضية وستذهب للانضمام إلى الأرواح الأخرى . وبواسطة هذه الوسائل يتغلب الأقزام على آلامهم . وبما أنهم وصلوا إلى قبول فكرة الموت بشكله الطبيعي فإنهم يبحثون الآن عما سيحل بالروح بعد أن تغادر الجسد . وكل هذا معقول ومنطقي . فالموت يثير أسئلة مرعبة يستطيعون الرد عليها إلى حد ما ، ولكن يحسن أن ينجزوا بعض الأعمال ليطمئنوا إلى آن كل ما أمرت به العادات والمعتقدات من تدابير تجاه مرور الروح إلى النظام الآخر من الوجود قد أُنجز خير إنجاز .

وهذه الأغاني التي تشخّص المراحل المختلفة لدورة الوجود مشبعة تمام الإشباع بالمشاعر الإنسانية وتعبّر عن الانفعالات وردود الفعل المفهومة لدينا كل الفهم ، وذلك رغم أنها تكون مصحوبة في أغلب الأحيان بطقوس عسيرة الفهم لأنها مستمدة من نظرية عن نشأة الكون أكثر بدائية من هذه الأغاني وتتعلق بعدد كبير من الآلهة والأرواح والكائنات فوق الطبيعية ، ولكن كل ذلك لا يبعدها عن أن تكون ذات مظهر إنساني واضح ومفهوم .

فالبدائي يرى الأحداث الرئيسية في حياته كأنها مراحل من تطور طبيعي شبيه بما يعرفه عن الحيوانات والنباتات ، تلك الكائنات التي يقنعه مثالها كل الإقناع . ورغم الجهل الذي يحاصره من كل الجهات فإنه يفهم كل الفهم الروابط الأساسية التي تربطه بنوعه الخاص والالتزامات التي تفرضها عليه . وتكمن قوة هذه الأغاني في وصفها الدقيق لحياته اليومية وفي شرحها الساذج لمتطلبات هذه الحياة ولحظاتها الحرجة وفي طريقتها الصادقة في معالجة كل ذلك . ولكل واحدة من هذه الأغاني طريقتها الخاصة التي تضفي عليها وحدة تزيد من قيمتها الإقناعية ، ولكن الانفعالات

فيها محصورة ومقصورة على ما هو أساسي ويتم عرضها تحت أشكال شاعرية ملموسة . وهذه الأغاني التي استعرضناها ليست إلّا نوعاً واحداً من أنواع الغناء البدائي ، ومن أجل أن نرى هذا الغناء في جملته ينبغي أن نضيف إليه الأغاني المتعلقة بما وراء الطبيعة التي تشكل منه الخلفية والبطانة . ومع ذلك فإننا إذا أخذناها معزولة عما عداها نراها تمتلك أهميتها الخاصة لأنها تكشف لنا عن أسرار حالة ذهنية تبدو لنا للوهلة الأولى بعيدة جداً عن حالتنا ولكننا عندما نتعرف عليها بشكل أفضل يتكشف لنا أنها قريبة منا بصورة مدهشة وتصبح مفهومة منا كل الفهم .

الفصـــل الثـــامــن

خيـــال البــدائييـــن

المعنى الحديث للخيال يعني في العادة القدرة على أن نتصور في ذهننا ما لا نستطيع أن نلمسه في أحاسيسنا. وما يمكن أن نتمثله في الذهن يمكن أن يكون موجوداً خارج نطاق العالم الحقيقي أو ألّا يكون موجوداً على الإطلاق، ويمكن أن يتعلق بالماضي أو الحاضر أو المستقبل أو لا يكون له علاقة بأي عصر. وعلى كل حال فإن ذلك إنما يتكشف للرؤية العقلانية التي تقبله معتبرةً إياه أمراً حقيقياً حتى ولو كانت تعرف أنه ليس كذلك. وهذا النهج لا يطبق فقط على أشكال ومظاهر الأشياء وإنما يطبق أيضاً على الأفكار والمشاعر التي تمنحها معنى، ومع أنها لا تمتلك وجوداً فعلياً فإنها قادرة على أن تكون مفهومة وسائغة وقابلة للشيوع. وهذه الملكة لا يكاد يستغني عنها الشعر الحديث الذي يعالج موضوعات فوق مستوى الفهم المباشر لأغلبية القراء، وتشكل علامة فخار لأنها تدفع التجربة حتى تستطيع أن تخلق بواسطة الكلمات «أشكالاً أكثر حقيقية من الإنسان الماثل على قيد الحياة» وتفرضها على انتباهنا عن طريق تكثيف رؤية البصيرة وتكثيف المشاعر المعاناة. وما إن تنطلق آليتها حتى يصبح لها من الاحتمالات ما لا تحصره حدود. فالخيال الشعري يسمح بالبحث عن حقائق مفارقة تقع وراء المشهد المرئي ويعطيها تجسيداً مقنعاً ويخلق عالماً من الكائنات والظروف تصلح عند الاقتضاء لتفسير أحداث حقيقية ولكنها مخولة من تلقاء نفسها

وبدافع من مزيتها الخاصة لأن تبعث مشاهد من الماضي قابلة للتصديق والاحتمال وأن ترى في الأشياء العادية أكثر مما يُرى فيها في العادة فتضفي عليها بذلك صفة جديدة وحقيقة جديدة.

على أن خيال البدائي لا يفعل مثل ذلك. فهو يرتبط حصراً ليس بما هو غير موجود في الزمان ولا في المكان وإنما بما يعتقد أنه موجود في كليهما ولكنه غير منظور. وهو أبعد ما يكون عن أن يخلق مواضيعه من أجزاء متناثرة وينفخ فيها حياة خاصة بها، وإنما هو يقبل بأنها موجودة فعلاً وأن دور المغني ليس أكثر من أن يظهرها كما هي عليه، كيف تعمل وأي مظهر لها وما هي صفتها وكيف تتصرف. وينحصر مجاله فيما وراء الطبيعة الذي يكرس له كل اهتمامه وكل روح الملاحظة لديه. فنشاطاته إذن قليلة وتكاد تكون موجهة، ولكن رغم كل هذه القيود فإن خيال البدائي نشيط إلى أبعد الحدود وقوي المراس وشديد التصميم. فمعتقدات البدائيين غريبة لدرجة أنها تحتاج لتفسيرها إلى خيال خصب، وكان يمكن للكثير من الأساطير أن تضيع في خواء لا شكل له لو أنها لم تُقدَّم اعتماداً على معرفة كاملة بما هو أساسي منها لجعلها مقبولة على الفهم. ومثل هذا الجهد الذي يبذله الخيال يكاد يكون لا بد منه للمؤلف كي يفهم معنى بعض الطقوس وبعض المعتقدات. فهو يرقبها من وجهة نظره الخاصة ويفسرها من خلاله هو وهذا ما يجعل حتى الموضوعات غير المحسوسة تقاد إلى فلك فنه المبدع وتجد مكاناً لها في العالم المحسوس.

وفقدان الجهد الواعي من أجل تحريك الخيال، وجواب هذا الخيال الذي يكاد يكون غريزياً على التساؤلات التي تقدم إليه، يتبديان خاصة في هذه المعتقدات التي يتمسك البدائي بها عن الأشياء الأكثر طبيعية والأكثر بداهة في عالمه الذي يعيش فيه. وتلك هي حالة الكائنات التي لا حصر لها والتي يعتقد بأنه محاط بها. وبما أنه لا يشك بوجودها ويشعر بها وهي تعمل في كل مكان فإن من الطبيعي أن يتعامل معها بطريقة تجعلها مألوفة لديه كما هو حال المشاهِد والمظاهر التي يواجهها في حياته اليومية. ومع ذلك فمهما بدت هذه الكائنات طبيعية له فإن عليه أن يعرف كيف يراها بصفتها الحقيقية، وكيف يناسبه أن يتصرف تجاهها وبخاصة عندما يطلب منها أن تفعل أو لا تفعل ما هو من صميم اختصاصها. وهذا الإلزام يبدو واضحاً في بعض التعاويذ المتعلقة بتغيرات المناخ عند الأسكيمو. فالفرد من الأسكيمو عندما يريد أن يتغير الموسم المناخي يتوجه إلى روحه الوصية ويكلمها بطريقة حميمية لدرجة يبدو لنا أنه نسي موضوعه الأساسي. ومع ذلك فإن ما يفعله منطقي تماماً من وجهة نظره لأن الروح تعرف بدون أدنى شك ومقدماً ما سيسألها إياه وتعرف السائل معرفة جيدة. ومثل هذا الالتماس المقدم إلى الروح يدل على تدخل نشيط من الخيال تدخلاً عفوياً وبدون سابق ترصد وتصميم. والأسكيمو يملك مفهوماً دقيقاً جداً عن روحه المألوف

لديه لدرجة أنه يتوجه إليه بالحديث بطريقة شخصية ويعرف أن عليه أن يكون حازماً ومتوسلاً في الوقت نفسه.

تعالَ يقول لك، يا من أنت هناك في الخارج
تعالَ يقول لك، يا من أنت هناك في الخارج
تعالَ يقول لك، يا من أنت هناك في الخارج
تعالَ يقول لك، يا من أنت هناك في الخارج
إنه قرينك (SIVOANGANG) من يتوسل إليك أن تأتي
من يقول لك أن تدخل فيه
تعالَ يقول لك، يا من أنت هناك في الخارج.

فكل ما يرغب به هو أن يدخل روحه الحامي في صدره، ولكنه يطلب منه ذلك بكل السلطة التي هو قادر عليها. ورغم أنه لا يصرح بذلك فإنه مقتنع تمام الاقتناع بأن روحه إذا دخل فيه فسيصبح هو نفسه على مستوى أن يتحكم بالزمان، وبما أنه متوحد بالروح مع ملاكه الحارس الشخصي فإنه لا يجد فائدة في أن يقول له ما يجول في فكره وإنما على الحارس أن يحزره وبذلك يكون قد قدم لحارسه الاحترام الواجب على التدابير التي اتخذها لمساعدته. وثمة أشياء كثيرة لا يفصح الأسكيمو عنها لأنه على صلة وثيقة بالقوى غير المرئية وأنه مقتنع تماماً بأنها تفهمه ولذلك فهو يهمل بطبيعة الحال ما هو بديهي بالنسبة له ولروحه. وحتى عندما تكون الحالة أكثر تعقيداً من الحالة السابقة فإن طريقة الاتصال بالروح تبقى هي نفسها:

يا قريني الكبير، يا ملاكي الحارس الكبير
يا قريني الكبير، يا ملاكي الحارس الكبير
استمع إلى تعويذتنا الجميلة وإلى صرخاتنا الحلوة
ليس ثمة كوخ من الثلج، إنه خال من الشاغلين
إنه ليس رجلاً حقيقياً، إنه خال من الشاغلين
هنا في الأسفل وهناك، هيا لنبحث كلانا.

فهنا يدعو المغني روحه المألوف لمساعدته على اكتشاف وطرد روح أقل سلامة نية لا يفعل إلّا الحماقات مع الزمن ومن المناسب إيقاف تصرفاته السيئة. والغناء يعطي فكرة عن طبيعة هذا الكائن الذي ليس هو رجلاً حقيقياً وأنه لا وجود في الواقع لكوخ له لأنه يعمل تحت الأرض. فهذه الطريقة الإيمائية غير المباشرة إنما هي شاهد على الوفاق الكامل القائم بين الرجل والروح، وهي خيالية

على طريقتها ، وإن كان الخيال فيها لا يتجاوز أن يكون تدخل الروح فيه تدخلاً حقيقياً لا شك فيه .

وكما أن كثيراً من الأغاني إنما توضح طقوساً لا تكاد تكون مفهومة بدون ذلك حتى بالنسبة لأولئك الذين يشاركون فيها ، كذلك فإن الخيال في ميدان ما وراء الطبيعة لا يجب أن يقتصر على رؤية وفهم ما هو كائن فحسب وإنما أن يحاول أيضاً أن يجد الطريقة المناسبة للتآلف معه . ونجد نموذجاً على ذلك عند أقزام الغابون الذين يؤمنون بأن الحرباء هي مرسال الأفكار الملائمة وأن عليهم لذلك أن يحسنوا إليها ويعاملوها بالترحيب والعناية . فإذا حدث لها لسوء الحظ بعض ما يسيء فإن الناس لا يستطيعون أن يردوا عن أنفسهم كل المسؤولية المترتبة على ذلك وعليهم أن يتخذوا التدابير اللازمة ليدفعوا عنهم كل تهديد بالانتقام . ويتطلب الطقس المناسب أن ترمى جثتها في النار بينما يقومون هم بترديد هذا الغناء :

أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء
نحو ذلك الذي أرسلك
عودي بأقصى سرعة ممكنة .
أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء
عيناك ميتتان
وأذناك لن تسمعا بعد الآن
لقد تلوت رسالتك
فعودي نحو من أرسلك إلينا .

فالخيال لا يجد أية صعوبة في أن يعتاد على الاعتقاد بأن الحرباء إنما حملت رسالة من غير المنظور وأنها بعد أن أُحرقت ستعود إلى الروح الذي كان قد أرسلها . وهم لا يشعرون في ذلك بأي شك ، ويبدو ذلك مضمراً في الغناء . ولكن جهداً خاصاً لا بد أن يبذل لإعطاء اللهجة الصحيحة واتخاذ الوضعية المناسبة عندما يتوجهون بالكلام إلى الحرباء الميتة . فهم يتخيلون أنه ليس عليها بعد موتها إلّا الرجوع إلى سيدها ويفسرون لها ذلك بلهجة ودودة محببة لتسهيل تقريرهم عن الظروف المحزنة التي حدثت فيها المأساة . فتكرار كلمة «أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء» والدعوة المهذبة المحددة للحيوان بأن يعود من حيث أتى هما اللذان يعطيان للطقس لهجته المناسبة ويبرزان ما يريد أن يقول . فالحرباء تعتبر مالكة لما يكفي من الحس لتفهم أن ذلك هو كل ما بقي أمامها ، وهم يأملون بأن تمضي دون أن تسبب لهم شيئاً من المزعجات . وبقاء الطقس في حالة من هذا النوع يلزم الخيال على اتباع بعض التوجيهات . فهو لا ينفذه بإخلاص وكما ينبغي فحسب ، وإنما يعطيه قوة مليئة بالتحسس

بما تمليه اللعبة . فالعلاقات مع الحرباء لا تختلف أبداً عن العلاقات مع شخص غريب محبب أتى من مكان بعيد وهم يريدون أن يعيدوه من حيث أتى بعد أن أنجز مهمته . ويصر الغناء على أن الحرباء حتى لو لم تعد تستطيع السمع أو الرؤية فإن من الممكن الاتصال بها في عالم الأرواح الذي تنتمي إليه وذلك عن طريق الصلوات التي يقوم بها البشر والتي يتوقعون عن طريقها أن تستجيب .

والخيال في حالات من هذا النوع لا يُمارَس في رسم صور مادية وإنما يُمارَس بالانفعالات ، لا يمارَس بصياغة صورة مرئية وإنما بتبني اللهجة المناسبة في ظرف خاص . أما في حالات أخرى فإن عنصر الصورة يمكن غالباً أن يتحقق ، وليس ذلك إلّا لإعطاء تجسيد وحضور لما لا يمكن بطريقة أخرى إلّا أن يكون غير مدرَك وغير مجسد . والشعوب البدائية تستعمل صوراً ليست ، كما هي الحال في صورنا ، مواضيع أدبية غايتها إبراز هذا المشهد أو ذاك من الموضوع ، وإنما هي وسيلة لإضفاء معنى على ما يمكن أن يكون بغير ذلك عسيراً على الفهم . فهي الخلاصة البسيطة للأسطورة التي تؤخذ بحرفيتها تماماً حتى ولو كان من المؤكد أن وظيفتها لا تبقى كذلك إلّا في ظروف مشابهة . مثال ذلك الجاجورونغ من الأستراليين عندما يتضرعون إلى روح رجل أن تنهض وتغادر الجسد :

قاطعة كالسكين يا روح قوس قزح
اذهبي كطائر الكروان أو كبومة .

فهذه الصور المعبرة الحصيفة تفسر تماماً صفة خروج الروح من الجثة وانصرافها من أجل إقامة أرواح أخرى ، وكل عبارة فيها تعبر تماماً عما تريد أن تقول . فالكلمات تستدعي الانطباعات المرئية التي تشكل كل منها ترجمة للواقع موحية بطبيعة الروح الشفافة وخروجها من الجسد وسرعة طيرانها . وبمثل هذه الطريقة يعتقد البوشمان أن الأموات تمتطي ظهر الأمطار ، فهم يتوجهون بالنداء لهم عندما يريدون منهم المساعدة :

أيها الممتطون ،
أيها الممتطون
ألا تعرفونني ؟
فليس في هيئتكم أنكم تعرفون كوخي .

فالبوشمان يعتبرون الأموات أصدقاء وحلفاء ويتحدثون إليهم بدون تكليف عندما يعبرون لهم عن دهشتهم بأن الأمطار التي ينتظرونها لم تهطل بعد . وهم يرونهم يركضون في السماء ، ولكن ذلك

لا يخفف من الشعور بالرابطة الحميمية التي تربط بينهم. ثم يتوجهون بعد ذلك إلى المطر كما لو كان حيواناً لا يعرف كيف يتماسك:

كان يجب عليك أن تضع ذيلك بين جنبيك
لأن النساء ينظرن إليك باستنكار
كان يجب عليك أن تضع ذيلك بين جنبيك من أجل الأولاد.

فالمطر يرى التوبيخ موجهاً إليه لقلة حشمته، والخيال التصويري الذي يجعله مرئياً بهذا الوضوح يتخذ لهجة التوبيخ ويجعل من الغناء إنذاراً بقدر ما هو مداعبة.

وعندما يعالج الخيال موضوع الأرواح فإنه يمتلك مجالاً واسعاً للعمل، وبما أن الأرواح الشريرة أكثر بكثير من الأرواح الخيرة وتتطلب أن تعامل بدون رحمة فإنها هي التي تضع الخيال على المحك. فالواجب أن يتم إقناع هذه الأرواح بأن تكف عن مشروعاتها الإجرامية وأن تختفي، وليس من المهم أن يتم ذلك بالنصح أو بالإهانة وإنما المهم أن يتم، وذلك يتطلب جهوداً كبيرة بطبيعة الحال. وأرواح الموتى هي التي تعود غالباً إلى الأرض حاملة نية الشر إلى الأحياء ولها في الوصول إلى ذلك وسائل كثيرة. فعند أقزام الغابون عندما يدمر الغابة فيل فذلك لأن أرواحاً حاقدة هي التي دفعته لفعل ذلك. ومن أجل تهدئة هذه الأرواح يقومون بغناء أغنية استغفارية مع أن الأرواح هي المقصودة الرئيسية فيها إلّا أنها توجّه إلى الفيل الذي هو ضحيتهم غير المقصودة:

مدفوعاً بأرواح الغابة الخبثاء
الفيل العجوز أبو القطعان
ذلك الذي يهيم وحده، ذلك الذي لم تعد ترغب به إناثه
أيها الأب الفيل، أين قوة رجولتك؟
قوتك التي كنت فخوراً بها؟
مدفوعاً بأرواح الغابة الخبثاء
يقترب الفيل من أكواخنا
فلتعمَ عينك عنها أيها الأب الفيل
ولتصبح أذنك صماء عن الطفل الذي يصرخ: غنيان، غنيان
وليت أن قدمك الضخمة جداً لا تسحق أكواخنا
أيها الأب الفيل، أيها الأب الفيل.

سنهتم بالأرواح الشريرة بعد ذلك بقليل. أما المهمة المباشرة من هذا الغناء فهي تهدئة الفيل الذي أصبح مجنوناً هائجاً بدافع من هذه الأرواح وأصبح يهدد سلامة القرية. وهم يتوجهون إليه لا بلهجة عبودية ولا بلهجة مودة ومجاملة، وإنما بلهجة أقرب إلى أن تكون احتقاراً رفيقاً ناسبين تصرفه الفاضح الحالي إلى شيخوخته وانحطاط ملكاته، بينما لم يكن ليتصرف مثل هذا التصرف الشائن في سن الشباب. وتلك إهانة غير مباشرة موجهة للأرواح الذين يفترض أنهم قادرون على إرغام فيل عجوز على أن يتصرف حسب هواهم، أما مشاعر الفيل الخاصة فلا تهمهم في شيء. والأغنية تنطوي على مظهر من مظاهر التبجح والتحدي كما تنطوي على التلميح بأن الفيل ليس هو كل ما يستطيعون أن يتخيلوه، وأنهم يحسون في أعماقهم برعب حقيقي من كل الأذى الذي يمكن أن يلحقه الفيل بأكواخ الأقزام الهشّة وبأولادهم الذين قد يوجدون في داخلها. ولا يجد الأقزام صعوبة في تخيل ما يمكن أن تفعله الأرواح أو ما يقدر الفيل على فعله بتحريض من هؤلاء. فهم يتمثلون الحالة كلها بواقعية ويأملون بأنهم إذا حاوروا الفيل فربما استطاعوا أن يمنعوه من القيام بما هو أسوأ. ومعرفتهم بعاداته تسمح لهم بأن يتحدثوا إليه بثقة ودون أدنى خجل كاذب. والفيل يسمى دائماً بالأب، وهو ما يليق بسيد الغابة حتى ولو كان في زمن انحطاطه، ولكن الآباء أنفسهم ينبغي عليهم أحياناً أن يتلقوا العتاب الرفيق من أبنائهم، وما وجه إلى الفيل في هذا المقام هو توبيخ من هذا النوع.

ويؤمن الأقزام أيضاً بالعائدين الذين يظهرون كأشباح بيض في الغابة وغالباً تحت شكل هياكل عظمية في محاجرها حجر ملتهب، بينما هم يقرعون أسنانهم وكأنهم يكسرون جوزاً. ومثل هذه الأرواح لم يكن لها ماض مشرف، وقد احتفظت بما كان لها من عادات تحت شكلها الجديد. ويحس الأقزام تجاه هذه الأرواح برعب كبير يظهرونه بوضوح في هذه الصلاة الموجهة إلى واحد منها كي ينصرف عنهم:

أوجيري، أنت يا من كنت على الأرض آكلاً للبشر،
أوجيري، لا تقترب أبداً من أكواخنا!
لقد رأينا عينيك تلتمعان في الليل الحالك يا أوجيري!
أنت الذي كنت على الأرض آكلاً للبشر،
فيا أوجيري، طالما أننا عرفنا كل ذلك عنك
لا تحاول أن تقترب أبداً من أكواخنا!

فأوجيري عومل هنا باحترام أكثر من الفيل المخرّب لأن قدراته أكثر إخافة وأكثر سريّة. فالخيال البدائي هنا هو في خدمة معتقد عام يتوافق معه بسهولة ويسر. والكائنات التي هي من نوع أوجيري معروفة من قبل معظم الشعوب البدائية كما عند الأطفال، وليس من الضروري ألّا يعملوا الفكر حتى يؤمنوا بها، وبخاصة عندما تجول في ظلام الغابة الإستوائية غير القابلة للاختراق. وبما أن عادات أوجيري معروفة تماماً فليس من حاجة لأن ترسم له صورة تفصيلية، والتلميح إلى عينيه وأسنانه ونزوعه إلى أكل البشر يكفي جداً ليقشعر البدن عند الحديث عنه. وليس في ظهوره جديد، فعندما يدعي الأقزام بأنهم كانوا يعرفونه فيما مضى فلا يعني ذلك إلّا أنه أكثر إخافة لهم وإرهاباً. والغناء إنما هو صلاة تعزيم غايتها توجيه أوجيري إلى أماكن أخرى قبل أن يهاجم القرية، ولكن كلمات هذا الغناء تبدو توسلية جداً ليكون لها التأثير الحاسم على مثل هذا الوحش. وهذا لا يعني أن ثمة تناقضاً في الخيال. فرغم أن أوجيري فظ ومخيف فإن الطريقة الوحيدة لإبعاده هي التوسل إليه بعبارات إنسانية مع الأمل في أن تؤثر فيه.

وأوجيري شبح استثنائي تحسن معاملته بأسلوب خاص. فالأشباح العادية للمتوفين من الأقزام لا تهيم في النهار وإنما تتدلى كالوطاويط على أسقف المغاور. ويمكن لرجل أن يدخل إلى مغارة دون أن يتوقع رؤيتها فتثور طبيعتها العجائبية. فليس من المستغرب إذن أن يتساءل الناس عن مكان سكناها الطبيعي، وما إذا كان أحد قد رآها، وهذا أمر لا بد منه لاتخاذ الاحتياطات اللازمة لدفع أذاها والانتصار عليها. وبما أنهم واثقون من وجودها فمن الملفت للنظر أن أحداً لم يتمكن من رؤيتها! وهكذا تثير إحدى الأغنيات ما يوجد من تناقض في هذا الوضع وما يثيره من دهشة وإلى أي مدى يمكن إشباع الفضول في موضوع هذه الكائنات التي تقع وراء عالم المحسوس:

يا أرواح الغابة العائدة من الظلام
يا من أثناء النهار المضيء
كخفافيش تمتص دماء البشر
امكثي معلقة على جدران المغارات الكبيرة الزلقة
وراء الطحالب الخضر، وراء الأحجار الكبيرة البيض
قل لنا، من رآها تلك العائدة من الظلام
قل لنا، من رآها؟

فالمغني هنا لا يتجنب ذكر مثل هذه الأشباح، وهو إلى جانب ذلك مفتون بها ويرسم صورة دقيقة لمخابئها التي تحرص على البقاء معلقة بجدرانها. وظهورها على شكل خفافيش من وجهة نظره

لا يثير أية مشكلة، وهو يفهم تماماً ماذا يعني ذلك ويراه بوضوح كامل ويعرضه بأقصى درجة من الصدق. ولكنه يتساءل أنه إذا كانت مثل هذه الكائنات تعيش حقاً في المغاور أليس من الممكن أن يراها الناس، ثم يعود فيسأل دون أية سخرية وبكل سلامة نية ما إذا كان أحد قد وصل إليها قط. ومثل هذا الفضول ليس عدائياً ولكنه لا يخفي بعض الخوف، فهذه الأشباح تثير في العادة الخوف كما تثير الفضول، ولكنها تثير أيضاً وفي بعض الأحيان نوعاً من التعاطف حتى ولو كانت هي نفسها بعيدة كل البعد عن أن تكون في خدمة الإنسان، وفي الأغنية التي رأيناها نجد التعبير عن هذا المزيج المفهوم من المشاعر المتناقضة. وعندما تخرج أشباح الأقزام لتهيم ليلاً في ضوء القمر فإن احتمال الالتقاء بها يثير نوعاً من الفضول الحار. ومع ذلك، فبما أنها تجلب الحمى فإنها لا تخلو من الخطر. والأغنية التالية لا يتعلق موضوعها بمثل هذا اللقاء:

أيتها النجوم المتلألئة في الليلة البيضاء
أيها القمر الذي يضيء في الأعلى
مخترقاً الغابة بأشعتك الشاحبة
أيتها النجوم صديقة العائدين البيض
أيها القمر يا حاميهم!

فهنا يكمن الهدف من هذا الغناء في أنه يؤكد الخدمات الجلى التي يقدمها القمر والنجوم في مواجهة كل أذى يمكن أن تسببه الأشباح، وهذه الخدمات ستكون مؤكدة فيما لو سميت هذه العناصر السماوية بأسمائها بطريقة حيادية وبشيء من التحبب. وهذا القزم لا يرى أية ضرورة للإفصاح عن مقصده ولكنه يعنى عناية كبيرة بأن يكيل المديح في غنائه للقمر والنجوم بعبارات ملائمة. وخياله يرى بمنتهى السهولة واليسر كيف أن القوى السماوية الليلية قادرة على أن تكون صاحبة اليد العليا على الأشباح، وهو يتوسل إلى نيل تأييدها بأن يتقدم بطلبه بروح من المودة والاحترام.

والسهولة التي تقاد فيها قوى ما وراء الطبيعة لتدور في فلك ما هو إنساني إنما تأتي من افتراض لم يكن أبداً موضعاً للشك من أنها فاعلة وموجودة في العالم الطبيعي الذي تعتبر جزءاً منه كما هو الإنسان سواء بسواء.

على أن ثمة قوى أخرى أكثر سرية هي التي يطلقها السحرة والشامانيون بسحرهم عندما يهاجمون أعداءهم عن بعد، أو أن يُعتبروا هم أنفسهم قادرين على فعل الشر إن لم تتم تهدئتهم سلفاً. ونتائج ذلك واضحة تماماً بالنسبة للمغني الذي يعتبر نفسه مخولاً بأن يتكلم عنها لأن أي إنسان

شاهد آلام الضحايا لا بد أن يعرف كيف يأخذ احتياطاته أمام هذه الممارسات . إلّا أنه لا بد من معرفة حقيقة هذه الأرواح التي تقوم بالعمل ، وإذا أراد المرء أن يعطي عنها صورة قريبة من الوضوح فلا بد أن يبذل في سبيل ذلك مجهوداً كبيراً . على أن من الممكن تخيلها ليس عن طريق رؤيتها بالعين وإنما بما تحدثه من آثار ، وهذا أمر منطقي لأن هذه الآثار هي التي تهم قبل كل شيء وهي التي يمكن معرفة كل واحد منها . وعلى هذا الأساس يقوم الأواهالاييز الأستراليون بقلع أحد أسنانهم .لكي لا تهاجمهم إحدى الأرواح الشريرة ، وقناعتهم بالفائدة التي يجنونها من ذلك يعبر عنها هذا الغناء التالي بطريقة صريحة وواقعية :

الآن تستطيع أن تواجه الروح بوراه
فبعد الآن لن يستطيع أن يلحق بك الأذى
لأنه سيعلم أن روحك يسكن فيك
ودليله على ذلك :
فقدانك لسن من أسنانك الأمامية
وبهذا سيتمكن من معرفتك .

فهنا لا توجد أية صورة من الصور المجازية ، وليس من حاجة لذلك . ورغم أننا لا نعرف لا نحن ولا المغني لماذا يكون لخلع السن مثل هذه النتيجة ، فيكفي أن يكون ذلك حاصلاً بالفعل ولا لزوم لأن يقال أكثر من ذلك ، فالروح قد دخل في الرجل بكل هدوء بناء على دعوته وكل شيء سار على ما يرام ...

وثمة أنواع أخرى من التعاويذ تطلب المساعدة من الأرواح لها أحياناً مضمون مشابه لما رأينا . من ذلك أن أسترالياً اسمه ورونجيري كان يعتقد أن سحراً رُمي إليه من منطقة دولور التي تقع وراء جيلونغ ، فحاول أخوه وينبيري الذي كان من السحرة الشفاة أن يبطل مفعوله بغناء طلب فيه مساعدة من روح قوي اسمه بونجيل :

سنصير كلنا إلى عظام ، سنصير كلنا إلى عظام .
في بلاد دولور هذه ، تلمع وهي بيض
أبونا بونجيل وصل بصخب كبير وهو يغني
ودخل في صدري ، إلى الداخل من صدري .

فالتعويذة تبدأ بذكر الخطر القادم من بلاد دولور ، والتلميح إلى العظام يشير إلى قرب وصول

الموت. ثم تُتبع ذلك بدعوة بونجيل ليدخل في صدر المريض لكي يحميه في المكان الأكثر حساسية فيه. فالألم موجود هناك، وعلى بونجيل أن يتعقبه ليبطل مفعوله. ويترافق وصوله بضجة وفرح كما يحدث عند إشراف المريض على الشفاء. وهم يعرفون سلفاً كل نتائج العلاج الذي يتقنونه كل الإتقان ويعرضونه بدقة في كل مراحله وكل مظاهره. وقد يبدو لنا أن كل ذلك مجرد وهم، أما بالنسبة لوينبيري فإن إلقاء السحر الشرير عليه ودخول الروح الشافي فيه يشكل كل ذلك حقائق ثابتة، وهو لا يحس بأية صعوبة في فهم كيف يعمل كلا الحدثين.

وإذا اتفق أن مات المريض فإن الغناء لا يشكل في هذه الحالة لحناً جنائزياً. فمثل هذه الأغاني لا بد أن توجد، وهي تنطلق في مثل هذه الأحوال في عرض الاحتمالات التي لا بد أن الموت احتفظ من خلالها بروح المتوفى ووصفِ ما يحدث لهذه الروح بعد الوفاة. وفي هذا المجال تملك كل جماعة بدائية أفكارها الخاصة. ورغم أن اليامانا وسكان جزر أندامان ليس لهم على ما يبدو أي اهتمام بمسائل الخلود حتى أنهم لا يفكرون باحتمال حدوثه، فإن البدائي عموماً يهتم به كثيراً ويحرض خياله. ومهما يكن من أمر فإن هذا الموضوع لا يعرف المرء عنه إلّا القليل. ورغم أنه يرتبط بمعتقدات دقيقة جداً فإن هذه المعتقدات لا يمكن أن تكون مقبولة لدينا إلّا بعد القيام بدراسة واسعة للمواد التي تركها البدائي مكدسة بعد مراقبته الدقيقة والطويلة لعالم الأحياء. فإذا أراد أن يكوّن فكرة واضحة بعض الوضوح وفيها بعض العزاء في موضوع الخلود فلا بد له أن يضع الموت على قدم المساواة مع الحياة التي عرفها ويصنع لنفسه لوحة شخصية عما تعنيه الأساطير في حديثها عن الحياة فيما وراء القبر عندما يحسن التمعن والتفكير فيها. وهكذا لا بد من مد جسر يصل الحاضر المباشر الذي لا يقبل الشك عن جثة تقبع أمام ناظري الإنسان بالمملكة التي يقال بأن الروح ستطير إليها بعد الوفاة. ومثل هذه المعتقدات ليست واضحة تماماً ولا كاملة التفاصيل ولا خالية من التناقضات ومعظم الشعوب البدائية لا تتكلم عنها إلّا بشيء من التحفظ. والتجربة التي يتعرض لها الخيال هي أن يرى إلى أي حد يستطيع أن يمضي في معالجة موضوع يقوم حوله شك كبير بل ورفض عام إذا زادت المبالغة فيه. والأغاني المتعلقة بمثل هذه المواضيع لا بد أن تبقى مخلصة للمعتقدات المقبولة ولا تذهب إلى أبعد ولا إلى أقل مما تسمح به.

ولا بد أن يرتبط ما قيل عن الحياة فيما بعد القبر في سياقه العام بالمراثي التي يتم غناؤها على المتوفى في كل مكان. ولا ينبغي لهذه المراثي أن تكون أكثر من رجع صدى بسيط لما يحس به أولئك الذين بقوا على قيد الحياة، وأن تحسب حساباً لذلك، وأن تستخف بما يبدو فيها من ألم ممزّق عميق. ويعتقد السيمانغز أن أرواح الموتى كلها تذهب بلا استثناء إلى عالم الظلمات، ويصفون هذا

العالم على طريقتهم في المراثي التي يتغنون بها في المآتم التي يحرقون خلالها في القبر فوق الجسد بخوراً من مادة راتنجية يسمونها كيمينين :

البخور يدخّن في القبر ،
وأنتَ قد اختفيت ، في راحة على الشط ،
تتوج نفسك بأزهار التانيونغ .
ليتك استطعت فقط أن تكون مجرد مريض
فمن منا كان يمكن أن يفكر بإغاظتك ؟.

فالخيال جعلنا نرى بصورة طبيعية ودون جهد كبير كيف كانت روح الميت تتوج بالأزهار أثناء رحلتها بحراً نحو وجود جديد . ورغم أن أساطير السيمانغز قد سمحت بأن يقال ذلك بصورة مطولة فلا يجب أن نتوهم بأنهم يمتلكون ميثولوجية معقدة ، ورؤيتهم لما يجري ليست إلّا تعبيراً عن شعورهم بانفصال الروح عن الجسد ولا تذهب إلى أبعد من ذلك . وبما أن الميت هو في حالة من السلام والهدوء فإن الأحياء يريدون أن يكونوا هم أيضاً في سلام معه بأن يقوموا بتنفيذ رغباته عن طريق الطقوس المناسبة . وقد تناولوا لحظة الانفصال بمفهوم مزدوج : التفكير بما سيحدث للميت ، والألم الذي يحس به الباقون على الحياة من بعده نتيجة لفقدانه .

ولا يتم العبور من الحياة إلى الموت دون أن يسبب قلقاً وأسفاً وبخاصة عندما يؤخذ العالم الآخر لا على أنه جالب لما هو أفضل من الحياة الأرضية وإنما لأنه قلب لهذه الحياة إلى ما هو أكثر ضيقاً وعوزاً . وإذا كان الأموات قد حرموا من قسط هام مما عرفوه واعتادوا عليه وقدروه في هذه الحياة الدنيا فمن المناسب أن يقال ذلك ، وعلى الأغاني المختصة بهم أن تعرض الوقائع بكل أمانة وصدق ، بل وحتى أن تناقشها من وجهة نظر إنسانية . وثمة نموذج على ذلك مفيد وصلنا من أواهالاييز أستراليا الذي يعتبرون الموت شكلاً مقلوباً مصغراً للحياة . فعندما يكون مثلاً موت امرأة فإن أحد أقاربها الأكبر سناً من الذكور يلقي أمام قبرها بهذه الكلمات التي يتخللها نواح النادبات :

لقد تركتنا ، ولن تعود إلينا كما كانت تفعل من قبل
لن تقوم بعد الآن بجني العسل بعصاها كما كانت تفعل من قبل
لن تستخرج بمعزقها من الأرض بعد الآن درنات الإينيام النشوية
لقد تركتنا ولن تعود أبداً .

الرخويات ملء الخليج

ولكن ماهو موجود منها لن تلتقطه يد .
كما في الماضي سنصطاد سمكة المور
ولكن تلك التي ترقد هناك لن تحتاج أبداً إلى الزيت
الزيت الذي كانت تدهن به شعرها لن تحتاج أبداً إليه .

أبداً بعد الآن لن تحتاج إلى النار
هناك حيث ذهبت لا يحتاج أحد إلى النار
ذلك لأنها ذهبت عند النساء الميتات
النساء اللواتي لا يستطعن إيقاد النار
هناك كثير من الثمار وبذور الأعشاب
ولكن ليس من طيور ولا حيوانات في جنة النساء .

فالأواهالاييز كونوا لأنفسهم فكرة فريدة واضحة عما يحدث للنساء بعد الموت ، وقد عبّر المغني عن ذلك أحسن تعبير . فهو يملك معرفة أكيدة عن الجوانب السلبية للعالم الآخر وأعطى أمثلة عما يفتقده النساء . وإحساسه بمأساوية الموت وما يحرمنا إياه يجره للاعتقاد بأن الحرمان سيمتد إلى ما وراء الموت الذي يراه عالماً من الشقاء والضيق . وهو لا يبذل أي جهد ليجد في هذا العالم الآخر ما يعزي ويخفف عن النفس ، بل إن خياله يعمل بكل نشاطه ودقته ليعرض علينا ما يعتقد أنه يجري هناك .

وردة الفعل المحدودة التي ذكرناها ، والتي يعبر عنها خيال أثرت فيه الانفعالات وأثر بها ، ليست هي نفسها لدى شعوب أخرى تمتلك عن العالم الآخر مفاهيم أكثر تعقيداً من تلك التي ذكرناها . فبعض هذه الشعوب تعتقد أن أرواح الموتى لا تغادر الحياة الأرضية وإنما تبقى حية مع رفاق الحياة الذين كانوا يشاركونها العمل على هذه الأرض . ومثل هذا الاعتقاد يستلزم يقيناً راسخاً عما يمكن أن تكون عليه العلاقات بين روح طليقة من جسدها وبين الأماكن التي اعتادت أن ترتادها قبل الموت وبين رفاقها الذين بقوا بعدها على قيد الحياة أيضاً . وإليك بعض الأغاني النسائية من جزيرة باثورست القريبة من سواحل أستراليا الشمالية التي ترينا بأية قوة وأية قناعة تستطيع أن تعرض علينا هذه المعتقدات . فهذه الأغاني المقتضبة دائماً تقوم بإنشادها الأرامل من النساء اللواتي يقمن بتأليفها في أغلب الأحيان ، وبعضها يتخذ شكل حوار بين الأرملة وزوجها المتوفى تقوم هي بالدورين عندما تقوم بالغناء . وكلها ساذجة وصادقة كما هو متوقع منها ولا تسعى أبداً إلى تخفيف مشاعرها الفياضة وبخاصة في موضوع له خطورة الموت . وتكاد تشكل سلسلة يظهر فيها تطور

المشاعر كلما تم الابتعاد عن لحظة الموت . فالأرملة تبدأ بالغناء منذ أن يفارق زوجها الحياة وقبل أن ينقل ليوارى في التراب ، ففي هذه اللحظة يمكنها أن تقوم بالتمييز بين جثته وبين روحه الباقية بعد الموت :

قبرك أصبح الآن جاهزاً
ولكنني أجهل إلى أين مضيت .
جسدك يرقد هنا مدثراً بلحاء الشجر
جسدك الذي ينبغي أن يسكن القبر .

وفي هذه اللحظة يبدأ خيالها بالعمل ولكنه لا يصل إلى أية نتيجة . فالمرأة تشاهد ما حدث فحسب وتهيئ نفسها لدفن الجثة المحاطة باللحاء ولم تصل بعد إلى سؤال نفسها إلى أين مضت الروح . ولكنها لا تلبث أن تبدأ بالتفكير ، فتتخيل أن روح زوجها إنما هي حاضرة وواعية وأنها بعد أن وجدت نفسها في مكان مجهول منها تسأل الزوجةَ أين هي فتخبرها عن ذلك . وهي تعبّر عن كل ذلك في حوار مع الزوج معتقدة بدون شك بأنها تسمعه وهو يحدثها :

الزوجة : أنا مثل حمامة
أستعجل المجيء إليك
الزوج : أنا لا أعرف أين أنا
الزوجة : انظرْ ، إنك موتانومبي .
الذي ترك بلاده وأتى إلى هنا .

فهي تؤكد أنه هو دائماً نفسه رغم شعوره بالضياع في بلاد غريبة ، وهذا يساعده على استعادته لشخصيته الأولى . وهي التي تأخذ المبادرة راغبة في أن تقيم اتصالاً معه بتصرفها هذا ، وما إن يتم هذا الاتصال حتى يستمر ويقوى ولكن على أساس علاقات من نوع جديد تنسجم مع الوضع الجديد الذي أصبحا عليه . وفي غناء ثالث تشعر المرأة أن روح زوجها المتوفى قد تحدثت إليها وهي تغني فترد عليها :

ما هذا الغناء الذي أسمعه ؟
هذه الروح خطرت بقربي
لا تذهب مع نساء أخريات
فنحن نساءك نمنعك من ذلك .

فهي تشعر أنها دائماً زوجته وأن عليه دائماً واجبات تجاهها يجب أن تذكره بها إذا دعت الحاجة إلى ذلك. وهي مقتنعة بأن زوجها قريب منها وقادر على أن يتصرف كما كان يفعل أثناء حياته، وردة فعلها عفوية ومباشرة ومحببة. وهي تتوقع قبل كل شيء أن زوجها لا يزال مخلصاً لها ولذلك فهي تذكّره بحقوقها وهذا ما هي قادرة عليه. ويبدأ الغناء الرابع بما يشبه الاعتراف كما لو أن شيئاً يرزح فوق ضميرها. وكرد عليها يعدها الزوج بأن يبقى معها وأن يستمرا في الحياة التي اعتادا سوية عليها:

الزوجة: لقد عاشرتُ الكثير من الرجال

الزوج: لقد تركتِ مخيمنا

فلنلعب ونتكلم إذن طوال الليل

وستحدثينني عمن تعرفت إليهم من العشّاق.

وهنا لا بد أن يشعر المرء بشيء من المفاجأة المسلية. فهي تعترف له بما ارتكبته من مجون، وهو بتسامح محبب يستخف بما فعلته ويعدها بأن يهتم بها وأن يستمع إلى ما ستتحدث به إليه. وهي لا تلحف في معرفة كيف سيستطيع أن يتمسك بوعوده، بل هي مقتنعة تماماً، أو أنها تأمل على الأقل، بأنه سيفي بما وعد، وهذا لا يثير أية مشكلة بالنسبة لها، فيكفيها أنه تقدم بهذه الوعود، الأمر الذي يظهر لنا إلى أي حد يستمر الميت بالعناية بزوجته التي ما زالت على قيد الحياة. وفي الغناء التالي تترك الأرملة زوجها يتحدث وحده إليها وهي تعتقد أنه يعرف كيف أثر حزنها عليه وأية رغبة لديه في التخفيف عنها:

لماذا أنتِ هزيلة إلى هذا الحد حتى تكاد عظامك تبدو؟

إنني قلق عليك ومشفق.

فليس من رجل يريد أن يقدم لك الغذاء

فالتحقي بي إذن وأسرعي

وسأجعلك تحملين بطفل يشبهني

لأنني مترع بالدماء.

وهكذا تنتهي القصة الحزينة نهاية حسنة، فشفقة المتوفى وكلمات التشجيع التي صدرت عنه قد آتت أكلها حتى ولو لم يكن للمغنية أدنى فكرة عن الطريقة التي وصلت بها إليها. فالأرملة بقوة خيالها وقناعتها العميقة بالوجود الحقيقي لزوجها المتوفى إنما تعتقد أنها لا تزال قادرة على التحدث إليه والعيش معه بل وحتى تذوق متع الزواج والأمومة حتى وهو ميت.

على أن ثمة أغاني أخرى من جزيرة باثورست تمتلك مغزى يختلف بعض الشيء عما سلف. فكما أن العلاقات بين الأزواج والزوجات في هذه الحياة الدنيا عرضة للمفاجآت والمنغصات فإن صروف الدهر هذه يمكن أن توجد أيضاً عندما يغادر واحد من الزوجين هذه الحياة. وعلى الرغم مما تنضح به هذه الأغاني من حب صادق فهي تتسم أيضاً بفجاجة تنم حقاً عما يعنيه الموت بالنسبة لأناس ليس لديهم أدنى خجل من رغباتهم الملتهبة التي يتكلمون عنها بكل سذاجة. والدليل على ذلك مقطع من أغنية توجهها امرأة إلى زوجها المتوفى:

فلنجلس هنا معاً
ولنبق هنا مهما كانت حرارة الشمس.
فهنا بالقرب من شجرة المنغا قام بقتلك في ذلك الصباح
بالقرب من قبر أبيك في بارتارابو
وكان لدي شعر غزير بين فخذي
حتى أن ذلك الرجل قام باغتصابي.

فالزوجة ترى نفسها الفريسة المفضلة لقاتل زوجها، ورغم أن هذه الفكرة لا تزعجها كثيراً إلّا أنها ترغب الآن في أن تبقى في رفقة زوجها في الشمس وأن تهدئه بعد موته العنيف. وهي تذكر له ما حدث كما لو أنه لم يكن يعرفه جيداً وتبدي عجزها الشخصي أمام ما جرى. والعنف المفاجئ الذي يتبدى في السطرين الأخيرين يظهر إلى أي حد يتشابك الموت مع الحياة وإلى أي حد كان ميل الغريزة قوياً حتى أنها لم تستطع أن تقاومه حتى وهي في أشد حالات حزنها على زوجها القتيل. والواقع أن هذا الشعور ذاته بإلحاح حاجة الجسد هو الذي يجعل من هذه الأغاني واقعية، على أساس أن ما له هذه الأهمية في الحياة لا يمكن إلغاؤه حقاً في حالة الموت. وفي هذا الغناء التالي الذي يعبر عن حب صادق لا يقدم الزوج لزوجته أي وعد يحمل إليها العزاء. بل هو على العكس من ذلك يخبرها عن أحواله المحزنة التي يعانيها الآن والتي يجب عليها أن تقاسمه إياها إذا لحق بها الموت:

الزوج: لماذا تأتين إلى هنا في كل يوم؟
الزوجة: لأن ساقيك الملونين جاهزان
فتعال واخرج من قبرك
فلقد رأيتك الآن ترقص فيه
وكنت وأنت ترقص تتأرجح وتهتز.
الزوج: لماذا لا تأتين إلى هنا معي؟

الزوجة: لم أصبح عجوزاً بعد فأنا ما زلت فتية

الزوج: حسن، سأنتظرك هنا

وأنا سعيد لأن زوجتي تأتي إلي

ستكونين عطشى ولن أتمكن من أن أقدم لك الماء

سأقودك إلى بلد جاف ليس من ماء فيه.

وتبقى النتيجة معلقة. ولكن الزوجة في حالة تمزق بين رغبتها في الحياة وبين زوجها الذي يدعوها لتقاسمه موته، وهذا النزاع الداخلي هو ما يكشف الغناء عنه. ونقاش الزوجين فيه من الغرابة ما في العلاقة القائمة بينهما من غرابة. فالزوجة تأتي كل يوم إلى قبر زوجها لأنها تعتقد أنه لا يزال نشيطاً فيه وأنها رأته يرقص هناك. وما إن تتقبل ما تؤمن به ــ وليس من شك في أنها تفعل ذلك ــ فإن الباقي يتسلسل بكل يسر وينتهي نهاية منطقية عندما تفضل أن تحتفظ بالصمت بدلاً من أن تقرر الموت من أجل الالتحاق بالزوج. وحوارهما ليس فيه هزل، وإنما هو أشبه بمشهد جدي بين زوجين يعرف الزوج فيه تمام المعرفة ما يريد بينما زوجته لا تشعر بأنها واثقة من مشاطرته الرأي. وفي الغناء الثالث نصل إلى نتيجة تكاد تكون مشابهة، فالزوجة تسمع الأرواح وهي تغني وتتعرف بينها على صوت زوجها:-

الزوجة: كل هذه الأرواح التي تغني!

الزوج: تيبولامواريجو، لماذا تبكين عليّ؟

لماذا لا تنامين ليلة معي؟

الزوجة: كلا، لا يزال من الأفضل أن نعتني بطفلنا

الزوج: ابقي معي وكوني زوجتي

لماذا لا تقدمين لي الطعام؟

لماذا أتيتم كلكم اليوم إلى قبري؟

كل ما أقوله لك ترددينه على الآخرين.

الزوجة: لماذا تفكر بي وبما أقول؟

الزوج: اذهب إذن وفاجئها عندما تنام.

فالزوج يؤنب زوجته التي لها ما يكفي من الأسباب لبقائها في البيت. وكلماته الأخيرة ليست موجهة لها وإنما لأحد الأرواح الذي أرسله إليها كي يقوم بمراقبتها. وهذا الغناء هو **أيضاً** مشهد بين زوجين في موضوع طالما قام النقاش حوله، هل تبقى مع زوجها أم تبقى مع **الأولاد**.

والفصل كله قائم على الخوف الذي تحسه الزوجة من أن ترى زوجها غاضباً لأنها أهملته ومن أجل ذلك يرسل لها من يراقبها، وقد تمت معالجة كل ذلك بواقعية كبيرة. ففي هذه الأغاني الثلاث تتبدى القناعة بأن الحياة فيما وراء القبر تكاد تكون شبيهة بهذه الحياة الدنيا ولكنها أكثر شقاء وأكثر عنتاً. فالزوج المتوفى يريد أن يتقرب من زوجته وتصرفه تجاهها يشبه تماماً تصرفه عندما كان على قيد الحياة. وقوة الاستحضار تأتي من السهولة التي يتم بها الشعور بوجود الميت سواء بشكله الطبيعي المرئي أم بصوته المسموع. ولا ينبغي لنا أن نشك طبعاً بصدق التأمل وبالأفكار السود التي تنتاب الزوجة التي غدت وحيدة بفقدان زوجها، ولكن من المؤثر أن نلمس ما تحمله هذه الأفكار من حدة ومضاء. ولقد كان بإمكاننا أن نتوقع أن تكون أرواح الموتى أقل وضوحاً مما رأينا، ولكن الاعتقاد بها كان من القوة بحيث أنها تتصرف كالأحياء وأن الأغاني التي تتغنى بها الأرامل في موضوعها تستدعي نوعاً من العلاقات مهما بدت خيالية لنا فإنها لا تقل عن الحقيقة أبداً بالنسبة لهن. وفي كل هذه الأغاني التي وصلت إلينا من جزيرة باثورست ينطلق الخيال على أساس من معتقدات ومشاعر تتجاوز الخيار الحر للمغني الذي تكتسب أغنيته من أجل هذا السبب تأكيداً أكبر وتأثيراً أقوى ولا يتبدى أي نقص أو صدع في لوحتها الواقعية التي تتحدث عن مواضيع مما وراء الخيال.

وبصورة عامة فرغم أن الشعوب البدائية ترفض أن تواجه ما يحدث بعد الموت إلّا أنها تقبل شيئاً من الحرية في تفسيره في إطار الحدود المسموح بها كما أوضحت ذلك مختلف الأغاني المنقولة عن جزيرة باثورست. ويقوم الشامانات والسحرة الشافون أحياناً بتقديم نظريات معقدة كما هو الحال عند السيمانغز، ولكن هذه النظريات لا تنفذ أبداً إلى المعتقدات الشعبية ولا تشيع نتيجة لاستعمالها في الأغاني لأنها إنما تعبر عما يشعر به الناس ويؤمنون به في موضوع الموت وتعمم الاعتبارات التي ألهمهم إياها لغزه. وهي تهدف في أغلب الأحيان إلى إثارة الريب في مصير أولئك الذين مضوا، وذلك موضوع لا يمكن معالجته إلّا باللجوء إلى الخيال. والشكوك التي يمكن أن تراود المرء في موضوع على هذه الأهمية لا بد أن تُعرض بطريقة واضحة وبكل صراحة ممكنة، والمغني مفوض كامل التفويض في أن يقول إلى أي حد يمكن أن يكون مسموحاً بالفرضيات وأية فائدة يمكن أن تُجنى منها. وهكذا فإن أقزام الغابون بعد أن يودعوا الجثة في قبر يمكن أن يكون شجرة أو مغارة يستحضرون في غنائهم الحظ المقرر لروحه:

الرئيس: إن أبواب دان مغلقة
الكورس: إنها مغلقة أبواب دان

الرئيس : إن أرواح الموتى ترفرف أمامها وهي مستعجلة
جمهرتها أشبه برف من بعوض
رف من بعوض يرقص عند المساء .

الكورس : يرقص عند المساء .

الرئيس : رف البعوض الذي يرقص عند المساء
عندمايستحيل الليل كامل السواد
عندما تختفي الشمس
عندما يصبح الليل حالك السواد
رقصُ البعوض
إعصار من أوراق ميتة
عندما يزمجر الإعصار .

الكورس : عندما يزمجر الإعصار ويمضي

الرئيس : تنتظر ذلك الذي سيأتي

الكورس : ذلك الذي سيأتي

الرئيس : ذلك الذي سيقول : تعال أنت ، وامض أنت !

الكورس : ذلك الذي سيقول : تعال ، امض !

الرئيس : وسيكون خمفوم مع أولاده

الكورس : مع أولاده

الجميع : وتلك هي النهاية .

فهذا الغناء لا يستبعد بأي شكل احتمال أن تكون ثمة حياة فيما وراء القبر ، ولكنه لا يعالج إلّا مقدمات هذه الحياة عندما تذهب الأرواح التي انفصلت عن أجسادها إلى مغارة دان منتظرة ما سيقرر في مستقبلها . والمقارنة بين الأرواح والبعوض أو الأوراق الميتة إنما تصف حالتها عندما تترك الجسد وقبل أن تتحول إلى أشباح كاملة . والإله خمفوم هو الذي سيقودها إلى حضرة دان عما قريب ليقرر مصيرها . ويعطي الغناء فكرة عن الطبيعة القائمة وغير المستقرة لهذه الأرواح عند انتقالها من الحياة الدنيا إلى الحياة الأخرى . أما أولئك الذين يستمعون إلى ذلك الغناء فربما كانت لديهم أفكار خاصة بهم عما يمكن أن يؤول إليه الموتى ، وأما المغني فقد قال ما فيه الكفاية في هذا الغناء حتى الآن . وقد تم وصف ما يمكن أن تكون عليه حالة الأموات في هذا الوضع الوسيط بين الحياتين ، ولكن المغني وضع جانباً وبكل حصافة ما يثار في هذا الموضوع من أسئلة حساسة لأنه إنما أراد أن

يوضح ذلك المرور الدقيق من الضياء إلى الظلمات، من العاصفة إلى الهدوء، من أرض المادة إلى التلاشي في عالم الأثير، وأن يثير انطباعاً بيناً وجماعياً عنه، وقد نجح في ذلك دافعاً المستمعين إلى أن يفكروا في الموضوع طويلاً وأن يروا ما فيه من معنى بكل وضوح وجلاء.

وإذا كان الموت عاملاً قوياً في دفع خيال البدائي إلى التحليق فإن طبيعة الآلهة والكائنات الإلهية أو فوق الطبيعية لا يبدو أن لها أهمية في هذا المجال. وكما أن الموت أصبح أكثر واقعية بتمثيله بصور مستمدة من الحياة اليومية فإن الآلهة جُعلت هي الأخرى تعيش على أرض مألوفة حيث تسلم نفسها إلى اهتمامات معروفة من الجميع. وما يمكن للمرء أن يعتقده بشأنها يمكن أن يكون مبنياً في أغلب الأحيان على أحلام أو مجموعات أفكار من العسير علينا أن نفهمها، ولكن الأغاني التي تظهر فيها تمتلك رصيداً قوياً من الأعمال المفهومة التي تهدف إلى غاية محددة هي أن تحمل المعرفة أو العزاء إلى الجماهير، فمن هذه المعتقدات المعقدة أمكن استخراج ما يمكن أن يكون مرئياً أو محسوساً من تلك الجماهير باللجوء إلى وسائل لا تخلو من المهارة والذكاء. ومثل هذه الأغاني قلما كانت صرخات مباشرة صادرة من القلب كما هو حال أولئك الذين يتكلمون عن الموت، وإنما هي تدور حول شبكة من الطقوس التقليدية وتتمسك بها بعناية فائقة. وهدف المغني فيها أن يقرب إلى الأفهام عدداً من المعتقدات الغامضة وأن يقدمها إلى الناس بأفضل ما يستطيع. ورغم أن بعض هذه الأغاني يتم قبولها كما هي، وأن كلماتها ليست دائماً مفهومة تمام الفهم إذا لم يتم الرجوع إلى الطقس، فإن هذه الكلمات تضيف إليه مع ذلك شيئاً ما وعلى المغني أن يبذل أفضل ما لديه للإفادة من ذلك. وهو يستطيع أن يظهر قيمته بأن يبرز ما يعتقد أنه ذو دلالة خاصة وأن يستخلص أحسن ما يمكنه باستعماله الحاذق للكلمات. وفي هذه النقطة بالذات يشعر بحاجته الماسة إلى الخيال، فالخيال وحده هو الذي يستطيع أن يضفي الحياة على عدد من الأساطير المضمرة في الطقوس وأن يلقي عليها الضوء ويضعها في سياقها الحي. ومثل هذه الموهبة إنما تُطلب خاصة في الأغاني القائمة على مفاهيم شامانية أو طوطمية. فالشامان في الحالة الأولى مقتنع بأنه يمتلك، عن طريق علاقاته بالآلهة والأرواح، سيطرة على العالم غير المرئي طالما هو قادر على تغيير شكله وعلى أن ينتقل من مكان إلى آخر في الهواء. وفي الحالة الثانية يُعتبر الرباط بين البشر والطواطم حيوانات كانت أو غير ذلك، ذا طبيعة جسدية. وفي أستراليا يمتد ذلك إلى ما وراء عبادة الطواطم الحية ويصل حتى عبادة الأجداد الأسطوريين الذين هم مصادر للحياة ولهم وجود حقيقي في مكان ما على الأرض. ومن البديهي أنه حتى ولو كانت هاتان الحالتان تحتويان على عدد لا يستهان به من الجوانب المظلمة والصعوبات فإنهما تقدمان للغناء مادة شديدة الغزارة. وليس المعنى الدقيق

للأسطورة هو ما يهمنا الآن ، إنما علينا أن نقبلها كما تتكشف لنا في الأغاني وأن نحاول أن نفهم كيف غدت سهلة المنال باستعمال الخيال . وهنا كما هو الحال في الأغاني المتعلقة بالموتى فإن الخيال لا يعمل إلّا ضمن حدود ضيقة وإن كان ذلك لا يمنعه من أن يبذل أفضل جهده ضمن هذه الحدود . ومهمته هي في أن يجعل المعتقدات ، التي هي أساس للطقوس ، ملموسة قدر المستطاع . ومع ذلك فإن عدداً من هذه المعتقدات يمكن أن تفلت منه وألّا يعيرها أي اهتمام ، كما يمكن لمعتقدات أخرى أن تبدو قليلة الأهمية فيتركها للحركات الإيمائية المرافقة لتهتم بأمرها حسبما ترى من ضرورة . ويبقى بعد ذلك عدد كبير منها لإثارة خياله ولفت انتباهه مهما كانت قليلة قدرته على التعامل معها وتقريب معناها وإيضاح إمكانياتها وعلاقاتها مع العالم الملموس .

ويمتلك السيمانغز عدداً من الأغاني المتعلقة بالشينوي التي هي كائنات إلهية تهيم في الطبيعة وإن كانت قادرة مع ذلك على أن تنتقل إلى أجواء أعلى وأكثر نبلاً . ويمكننا أن نأخذ لمحة عن الطريقة التي تتصرف بها والعطاءات التي تقدمها في هذا الغناء عن براعم الثمار الربيعية التي هي شواهد على نشاطات الشينوي النازلة من السماء خصوصاً لتمنحها الحياة . فالشينوي كائنات مرحة وخدومة ، ونزولها إلى الأرض يأخذ طابع السعادة ووفرة العطاء :

اضربي على طريق الشمس
وربّتي على الحبل
فـجّـري العواصف
واضربي على ممر الشمس
صفقي بيديك
فجدتي سعيدة
فلنضحك فرحاً
تحت الممر
الممر الذي نضربه .

فالموضوع هو نزول الشينوي إلى الأرض عن طريق قوس قزح الذي يسمى « طريق الشمس » وفرحهم الذي ينفجر عندما يضربونه بأيديهم وهم يستعملونه حبلاً لنزولهم . وهم يقومون بزيارة لجدتهم التي هي روح من أرواح الأرض والتي تقاسمهم نشوتهم . ويتم ترتيل هذا الغناء عندما تتفتح أكمام الأزهار المثمرة معبّرة عن فرح الربيع في وقت يصعد فيه النسغ وتضطرب الحياة ، أما الأيدي التي تضرب قوس قزح فهي إشارة مبشرة بالرعد والعواصف التي سيقوم الشينوي بتفجيرها . والأغنية

في حيوتيها اللاهثة إنما تعكس الحالة الروحية للشينوي الذين قدموا مسرعين بكل ضجيجهم إلى الأرض، كما أنها تشيد بفرح بالغ بالانفعالات التي يثيرها الربيع في نفوس الآلهة كما في نفوس الناس. وهي تنم عن قريحة جريئة تكاد تكون عنيفة تصف الربيع بطريقة رائعة مع عواصفه المفاجئة المخربة ومزاجه الأحمق الذي لا يتوقعه المرء متقلباً بدون سابق إنذار من ضياء الشمس إلى قصف الرعود. وهذا الغناء مع ما يشبهه في موضوعه وصياغته إنما يتناول مواضيع معروفة ولكن ذلك لا ينزع عنه شيئاً من طلاوته الساذجة. فهو يعبّر عن روح الربيع ويرفعه إلى مستوى التأليه. ونجد مثل ذلك في غناء آخر من النوع نفسه يتحدث هو الآخر عن نزول الشينوي إلى الأرض، ويقوم الممثلون بلعب أدوارهم وهم يتقمصون شخصياته ويعبّرون عن عواطفهم بكثير من الفرح والانتشاء:

آه، أوه، وا!
تركنا أنفسنا ننزلق على الصخور
على صوت المزامير تركنا أنفسنا ننزلق على الصخور
آه، أوه، وا!
تركنا أنفسنا ننزلق على الصخور
نحن عذارى بلي تركنا أنفسنا ننزلق على الصخور
على خاصرة الصخرة تركنا أنفسنا ننزلق
فلتتصادم الأسلحة، فنحن تركنا أنفسنا ننزلق على الصخور.

فالشينوي ينزلقون من أعلى الصخور لأن هذه هي الطريقة الوحيدة للوصول من السماء إلى الأرض، والغناء لا يفعل أكثر من أن ينبئ بوصولهم. وثمة حركات إيمائية يقوم بها الممثلون لتمثيل حركاتهم. وعلى الرغم من أنه في بساطته يشبه إلى حد ما لعبة أطفال فإن كل شيء فيه يقدّم بكل عناية ويتتابع بحماسة مهتاجة. وبعد أن يتم الشينوي مهماتهم يعودون ثانية إلى سمائهم وهم يغنون:

انهضوا أيها الرفاق ولنأخذ طريق الشمس
طريق الشمس.
ارم بأسلحتك نحو الشرق
وانهض أيها الرفيق لنذهب
نحو الجبل الذي يتدلى في الشرق.

والآن بعد أن انفجرت العاصفة لم يبق أمام الشينوي إلّا أن يسلكوا الطريق الذي منه أتوا،

واللحظة المناسبة لذلك هي لحظة الهدوء بعد العاصفة عندما لا يعود بهم من حاجة إلى أسلحتهم من رعد وبرق، فيندفعون من جديد نحو السماء. إلّا أن بعض الشينوي يبقون تحت قوس قزح الذي يعتبر أيضاً ثعباناً إلهياً ومنبعاً لحياة منبثقة من الأعلى. وهؤلاء أيضاً لهم علاقة وثيقة بالزهور، وما يقومون به من ألعاب مرحة يكشف عن طبيعتهم:

إنهم يسحقون الزهور في البراري
ويمرحون في الينبوع
إنهم سعداء يلحق بعضهم ببعض
كلهم، هؤلاء الشينوي، كلهم معاً
كلهم ينهضون ويمضون
ليتجولوا سوية
متفجراً ضحكهم.
وهم يعبدون الشذى
شذى الشينوي الزكي
يحكّون إحداها بالأخرى
يحكّون الأوتار
إن الشينوي سعداء
إن الشينوي يداعبونها
يداعبونها على صدرهم
ويفتشون عن الثمار لحظة تأهبهم للذهاب.

فبما أن الشينوي هم أرواح الزهور فإنهم يتمتعون بصحبتها كما تتمتع الزهور برفقتهم وبطريقة حسية بريئة. والشاعر يكتشف فيهم هذه الصفة الأساسية ويرينا إياهم يمرحون في مرج مزهر حيث ينتشون بالروائح التي هي مجالهم المفضل.

هذه الأغاني تصل في شكلها الموجز إلى درجة الكمال، لأن كل واحدة منها تتركز على موضوع خيالي واحد: فرح الشينوي عند وصولهم في الربيع، وفرحهم عند عودتهم إلى السماء وهم يتجرعون رائحة الزهور التي جعلوها تنمو والتي يرون فيها شيئاً من أنفسهم. وقد عرف المؤلف كيف يمسك بالروح في غدوها ورواحها وكيف يجعل من هذه الكائنات الخارقة أخاذة كالعالم الطبيعي الذي هي مسؤولة عنه. وفنّ هذه الأغاني لايكمن في خلقها لمشهد مرئي عن طريق

الخيال ـــ رغم أن هذا الخيال إنما يتقدم لمساعدة الطقوس ـــ أكثر مما يكمن في وصفها لجو الربيع المفرح الجذلان. فهذا الوصف إنما هو إظهار لمزاج الشينوي ويعكس كل ما يعنونه في ميدان الطبيعة. والمؤلف لم يطلق العنان لخياله في وصف أعمالهم وحركاتهم ـــ تلك الأعمال والحركات التي تحفظها التقاليد والتي يحسن أن نراها في الطقوس ـــ وإنما في التعريف عليهم بروح من التفهم والتعاطف. وبما أنه يدرك في نفسه وبكل وضوح ماهم الشينوي فإنه ينفذ إلى ما وراء المظهر الخارجي للطبيعة ليصل إلى معناها وصفتها العميقة اللذين يقدمهما لنا دون أن يهتم كثيراً بما تبقّى. وهذا تصرف طبيعي جداً يقوم به شاعر بدائي ولكنه يتخذ هنا شكلاً خاصاً. فالأرض مليئة إلى حد التخمة بالأرواح التي يصعب التمييز بينها والتي لا يمكن مع ذلك أن تُفهم الأرض بدونها. والأغاني هي نتيجة لهذه القناعة، وهي تمزج ما هو طبيعي بما هو وراء الطبيعة في لوحات متتابعة بسيطة، ولكن قيمتها الاستثنائية تكمن في أن تكشف لنا عن شيء خاص جداً في الشينوي وفي تجلياتهم الجسمانية، ومن هنا يستمد الشعر حيويته ونشاطه.

وأغاني الشامانات تتطلب هي الأخرى هذا النوع من الخيال المرئي والنفسي في الوقت نفسه لأنها تكشف المعنى الحميم للمعتقدات الدينية. أما الأغاني الطوطمية التي ليس لها إلّا شبه ظاهري بالأغاني السابقة فإن اهتمامها بالمعنى الباطني أقل من اهتمامها بتأكيد واقعية مواضيعها في العالم الذي نعيش فيه. فهذه الأغاني الأخيرة تتعلق دائماً بأجداد أسطوريين تؤكد وجودهم في مكان ما من العالم وتسند إليهم وظائف محددة. والبدائي يكنّ احتراماً بالغاً لهؤلاء الأجداد ويشيد بقدراتهم عن طريق رقصات طقسية تصاحب الأغاني وبخاصة عند الآراندا الذين يرسمون لهم في عدد كبير من أغان من هذا النوع صورة حية تنسجم مع ما يتصوره مشايعوهم عنهم. ويمكن لهؤلاء الأجداد أن يعودوا إلى عصر سحيق جداً وأن يكونوا في منتهى الغرابة، ولكن بما أن لهم مكانهم على الأرض فإنهم يشاركونها في طبيعتها التي هم قريبون منها كل القرب. ولا يهتم هذا النوع من الفن بأن يعطي تفاصيل محددة عن وظائف هؤلاء الأجداد الذين يعرفهم ويفهمهم كل إنسان، وما يهم هو جعلهم أكثر فتنة بأن يتم اللجوء في وصفهم إلى لغة تجعلهم مرئيين ومفهومين بطريقة بشرية. ويعيش بعض هؤلاء الأجداد أحياناً فيما بينهم على شكل آباء وأبناء، ولكن الأغنية التالية التي تعالج هذا الموضوع لا تهتم بالمعنى الدقيق لهذه العلاقات وإنما تمنح عناية أكبر لحالة هؤلاء الكائنات الجسدية عندما يتأملون من قمة جبلهم طلوع الشمس:

أغصان الكروم على الجبل تتوهج
جبهة الجبل الجريئة تتوهج

« آباء وأبناء فوقنا قبل كل ماعداهم
والسماء الرمادية تطلق أشعتها » .

« آباء وأبناء فوقنا قبل كل ماعداهم
والسماء الرمادية تطلق أشعتها » .

العصافير ، في الحقيقة ، تزقزق وهي جذلى
بمنقارها الفرح جداً ، تزقزق وهي جذلى

بشائر الطيور تنطلق نحو السماء وهي تغني
في الصباح الباكر تنطلق نحو السماء وهي تغني

هذه البشائر المهذارة تنطلق نحو السماء وهي تغني
بلى هذه البشائر تنطلق نحو السماء وهي تغني

دون توقف ، طبعاً ، تصدح بغنائها
تلك الطيور ، طبعاً ، تصدح بغنائها

أجل عندما الفجر يشق السماء
هذه العصافير تصدح في جمهرتها الصاخبة

والثعبان المبرقش في الشمس يتدفأ
على الأرض الرخوة أمام جحره .

والآن بعد أن أضاءت الأرض يلاحظ الولّابي في كل مكان بين الصخور :

على طول الطريق تحت هذه الدغلات الكثيفة
تقفز لكي تتسلق الوهاد

تظهر بين ركام الحصا الأملس
ثم تتوقف فجأة لتراقب وتصغي

والكنغر الصغير على حافة الجرف
يتطلع إلى الأسفل دون حراك

الجد يتدفأ في الشمس

وساقاه ترنّان فوق الصخور المبلطة .

فهذه اللوحة التي رسمت بكل عناية محببة تعطي واقعاً مادياً للعالم الذي يرقبه الجدود عند الفجر من أعالي قممهم . ولكن لا بد من جهد كبير يقوم به الخيال للقيام بملاحظة من هذا القبيل وبهذا الاتساع . فالمؤلف لا بد أنه تساءل بطبيعة الحال عن ذلك الشعور الذي يمكن آن يولده الجلوس على جبل عند الفجر واستخلص منه اللوحة التي أوحاها له الخيال . ورغم أنه أخذ تفاصيله مما يراه في العادة كل يوم فإن طريقته في الإفادة منه وتوظيفه إنما هي طريقة تخيلية محضة لأنه لا يرى العالم بعيون الأجداد فحسب وإنما يمتلك مفهوماً شخصياً عما يمكن أن يجتذب منهم الانتباه . وها نحن أولاء نشعر حقاً بأننا بينهم وأننا نتأمل المشهد كما يفعلون من أعلى إطلالتهم ، وبذلك يكونون أقرب إلى الإنسانية ويوضعون في الإطار الجسدي الذي هو إطارهم الطبيعي .

والحياة التي يحياها الجدود على قمم لا يمكن بلوغها تعطيهم نوعاً من الجلالة والغموض الذاتي حقاً إنهم يتأملون من عليائهم هذا المدى الواسع الذي يمارسون عليه سلطتهم الغريبة ، ولكن من الممكن أنهم يعانون من ذلك بسبب ارتباطهم بوظائفهم ذلك الارتباط الذي لا فكاك منه . والعقل البدائي له منطق عنيد ، لذلك فهو لا يستطيع أن يقدر ما يمليه على الأجداد من مضايقات ما فُرض عليهم من واجبات ، ذلك لأن قدراتهم الكبيرة تفرض عليهم الالتزامات التي يستتبعها الكثير من القيود . ويعتقد الوطنيون على جبل إيلواتا الذي هو جزء من سلسلة مكدونالد المركزية في أستراليا ، أنه يوجد منذ بدء الخليقة مركز لجدات من النساء ، والأغنية الطويلة التالية ترسم لنا حالتهن وجلالهن وكذلك عبوديتهن والجانب المأساوي من حياتهن :

« بين صخور القمة سنجلس
نحن زمرة من الأموات سنجلس » .

« بين صخور القمة سنجلس
أيتها الأخوات كلكن لنجلس هنا ! » .

من الشمال تهب الريح بشكل شديد
من الشرق تهب الريح بشكل شديد

ريح الشمال تهب دون توقف
ريح الشرق تهب دون توقف

ريح الشرق تهب دون توقف

صقور الجبل تصرخ منقضة نحو الاسفل
في قبة السماء تصرخ منقضة نحو الأسفل

من قبة السماء تنقض نحو الأسفل
صقور الجبل تنقض نحو الأسفل

صقور الجبل تنزل وهي تضج بأجنحتها
من قبة السماء تنزل وهي تضج بأجنحتها

إلى الأسفل، دائماً إلى الأسفل تنقض
وبصرخات مبحوحة تستقر على الأرض

بسلاسل متوازية تجوب الأجراف
بخطوط متوازية تجوب الوديان

بسلاسل متوازية تجوب الأجراف
الأجراف التي تنهار في هاويات وعرة

حتى الهضاب السفلى تنزل درجة درجة
حتى الأعماق السفلى تنزل درجة درجة

عشب الكنغر ينزل درجة درجة
حتى الأعماق السفلى ينزل درجة درجة

الصنعة حتى هنا هي نفسها كما كانت في القصيدة السابقة. فقد جُعل مسكن النساء الجدات منظوراً في جلالته البعيدة بينما تمتد الأرض أمامه. ولكن ها هي ذي اللهجة تتغير ويظهر موضوع جديد. فالأخوات يشاهدن سواري جدات أخريات ترتفع على قمم قريبة أو بعيدة ويعرفن أن هؤلاء الجدات الأخريات يدعونهن بذلك أن يأتين لرؤيتهن. إلّا أن ذلك مستحيل طالما أنهن مسمّرات في أماكنهن:

«بأذناب الحيوانات الجرابية هذه تدعوني للمجيء
بهذه الأذناب الفرائية تشير إلي بالمجيء».

جعلتْها تسكب فيضا من الدموع المرة .
على حافة الهاوية تطأطئ رأسها وطيئاً جداً
ودموعها تتوالى على طول خديها .

دموعها تتوالى على طول خديها
حارقةً منها العقل ، تتوالى على طول خديها .

دموعها تتوالى على طول خديها
دمعةً بعد دمعة ، مُرةً من الحزن .

فوضعية النساء الجدات ، اللواتي على الرغم من قدرتهن السامية لا يستطعن ترك جبلهن ، وضعية محزنة إلى أبعد الحدود . وقد يكون بإمكاننا أن نتصور في البدء أن هذا الوصف إنما هو خاطرة من خواطر المؤلف الذي فكر بطريقة حياتهن واكتشف ما فيها من ضيق وضير فعرف كيف يفيد من ذلك بقياس هذه الحياة وظروفها بمقياس بني البشر . وقد يكون ذلك صحيحاً إلى حد ما . إلّا أن من الأفضل لنا أن نرى في كلماته أكثر من مجرد انفعال درامي . فالنساء الجدات مسمّرات حقاً في أماكنهن بسبب طبيعة وظائفهن نفسها ، يقبعن هناك منذ أن كان العالم عالماً ، ومن هناك يواصلن مهمة هذا التدخل الأبدي الذي يسمح لهن بخلق عالم الأحياء . ولكن لأنهن نساء ويشاركن في الطبيعة الأساسية للنساء ، ولأن المغني يعرف إلى أي حد تتمسك النساء بواجباتهن وما يوكل إليهن من مهمات ، لذلك فهو يقدر وضعهن تمام التقدير ويفسره بحسب معرفته الشخصية بالفانين من بني البشر . ولا بد أن خياله يعمل بكل روية وأناة فيما وراء المشهد المرئي ويرى فيه المعنى الأعمق ، وهو يتوصل إلى ذلك لأنه مراقِب نافذ البصر للعالم الذي يعيش فيه ، ويستطيع أن يمر دون أن يخامره أي شك من العالم الواقعي إلى نظام آخر مختلف تماماً للوجود .

ورغم أن الخيال البدائي يعمل بصورة أساسية فيما وراء الطبيعة وما هو غير مرئي لأنه ــ وعلى غير إدراك منه ــ محمول على ذلك بمتطلبات مواضيعه فإنه يستحق اسمه رغم كل شيء . وهو يقدم للعقل شيئاً يكاد يكون ملموساً مطبّقاً على اللا مرئي والخارق للطبيعة ما هو معروف بالنسبة للمرئي والعادي . وقوته الرئيسية تكمن في حدة الأحاسيس عند البدائي ومنها يستمد عنفوانه وواقعيته . ومن المؤكد أنه ما كان له أن يحرز مثل هذه النجاحات لو أنه توصل إلى نتائج أقل قرباً إلى الملموس وأقل قرباً إلى النظر . وليست أحاسيس البدائي وحدها هي الأقوى مضاء من أحاسيسنا وإنما اعتماد البدائي

عليها أقوى بكثير مما نفعل نحن . ففي حياته اليومية يظهر معرفة غير عادية حادة ودقيقة عن العالم الطبيعي ، وتكاد معتقداته الدينية والطموطمية تنهل من هذه المعرفة إلى أبعد الحدود ، ومن الطبيعي أن تكون أغانيه مرتبطة بها أوسع ارتباط . ورغم إيمانه غير المحدود بما وراء الطبيعة فإنه يحيا في عالم متجانس ، فحتى الأموات هم قريبون منه كل القرب ، وكل شيء هو طبيعي وفوق طبيعي في الوقت نفسه . وبما أنه لا يقيم أي تمييز بين أحدهما والآخر ويفترض أنهما متطابقان كل التطابق فهو يفيد مما يعرف كي يتوصل إلى ما لا يعرف ، وهو لا يشك بذلك الذي لا يعرف ولا يناقش أمر وجوده الحقيقي . وخياله امتداد لملاحظته ، فهو استعمال خاص لها يتجاوز التحقق من الأشياء العادية ويسمح له بأن يخلق كائنات أخرى وعوالم أخرى مطبقاً إياها على ما يراه هو وأقرانه في حياتهم اليومية .

الفصـــل التــاســع

أســاطيــر ورمــوز

الأسطورة حكاية ليست التسلية هدفها، وإنما هو تنوير الإنسان البدائي عن مواضيع تثير اهتمامه دون أن يتمكن من الوصول إلى فهمها، كما نفعل نحن عن طريق التحليل أو التجريد اللذين هما فوق مستوى إمكاناته اللغوية والعقلية. وبدلاً منهما تُقدم له حكاية مهمتها أن تشرح له موضوعات غامضة بمساعدة سابقة تاريخية أو حادث تاريخي مشابه يقربها للأذهان. فإذا حدث شيء في الحاضر فلأن شيئاً يشبهه من قريب أو بعيد حدث في الماضي أو جرى خارج نطاق الزمان المعتاد. ففي عالم لا وجود فيه للعلم والفكر العلمي وحيث كل ظاهرة طبيعية مغلفةٌ بالأسرار فإن الأساطير تفيد على الأقل في جعل هذه الظواهر أقل غموضاً بربطها بحكايات تقربها إلى حد ما للأفهام. فالأساطير في المجتمعات البدائية هي في خدمة الكوزمولوجيا (علم الكون) واللاهوت وتاريخ العلوم، كما أن من مهماتها الخاصة أن تعالج المظاهر الجوية وتعاقب الفصول ودورة الإنجاب والولادة ونمو وانحطاط كل ما هو حي. وفي الغالب الأعم من الأحيان يكون من الصعب فهم الأساطير البدائية لأنها تعتمد على علاقات ليس لها في نظرنا أي معنى وتنجم عن تراكمات انفعالية أو منظورة نجد أنها تكاد تكون متنافرة لا يربط بينها أي رباط. ولا يمكن إدراك هذه الأساطير من خلال ذهن يعتمد على البرهان العقلي، وإنما هي تعتمد على عناصر نصف واعية أو غير واعية من الطبيعة

البشرية. ولفهم معناها علينا ألّا نفكر تفكيراً منطقياً في وظيفة السبب والمسبب وإنما أن نحاول أن نجعل أنفسنا في حالة ذهنية انفعالية وفي جو أو ظرف انفعاليين، مضفين الأفضلية المطلقة على الصور التي هي من صنع الفرد، وتاركين لها أن تمارس تأثيرها إلى حده الأقصى وكل انعكاساتها وكل ما تضمره وراءها وكل تراكمات الأفكار التي تثيرها.

وللأساطير علاقة مباشرة مع المفهوم البدائي عن الزمن. فالبدائيون يمتلكون بدون شك مفهوماً عن الزمن ولكنه يختلف عن مفهومنا. ولغتهم تقيم تمييزاً بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهو تمييز واضح جداً حتى عند اليامانا وسكان جزر أندامان والتاسمانيين ولغات الأسكيمو وبعض اللهجات الأسترالية التي تميز تماماً أيضاً بين ما هو محتمل وما هو مرغوب في استعمالاتها اللغوية. ولكن كل هذه الأشكال ليست إلّا فروعاً من الحاضر لأن البدائيين لا يواجهون إلّا المستقبل القريب، وليس للماضي من معنى فيما وراء الذكرى المباشرة العالقة في ذاكرتهم. وما نعتبره نحن ماضياً بعيداً تاريخياً أو أسطورياً، يتعاملون هم معه بطريقة أخرى وربما وضعوه خارج نطاق مجريات الزمن. والزمن نفسه إنما ينظرون إليه كدورة تتكرر دائماً كما تتكرر فيها الأحداث على وتيرة منتظمة ودقيقة كما هو حال الفصول وما تأتي به من نماء في الحيوانات والنباتات. وما يتجدد على هذه الطريقة نفسها يعتبرونه مالكاً لصفة الدوام ويضعونه خارج نطاق الزمان. ورغم أن الأعمال المباشرة إنما تتم رؤيتها من زاوية محددة بالزمن فإن الأحداث التي تتكرر تعتبر خاضعة لدورات، ومن أجل إيضاح طبيعة مثل هذه الدورات يلجؤون إلى الأساطير التي تلعب دوراً كبيراً في هذا الموضوع. ودوام الطبيعة واستقرارها يتجاوزان حتى دورة الفصول نفسها كما يتجاوزان تواتر حياة الأفراد. ولذلك فإن الشعوب البدائية تذهب إلى أبعد من مفهوم الزمن كشيء يتجدد ويتصورون وجود قوى خارج نطاق الزمان ولا تتأثر به، ويرون فيها السبب والموجه والمؤثر فيما يحدث في هذا العالم. ومثل هذه القوى يمكن أن تكون آلهة خالدة وتكاد توجد دائماً على الأرض رغم أن وجودها إنما يُحَسُّ به في بعض الفصول أكثر من الفصول الأخرى. وبعض هذه الآلهة لها شخصيات محددة، بينما ليس لآلهة أخرى مجرد اسم، ولا يمكن حتى التوصل إلى إدراكها تحت صفات محددة. وبعض الشعوب كما هو حال اليامانا والسيلكنام والسيمانغز يعتقدون بوجود إله أعلى يعيش في السماء وهو مسؤول عن البناء الأساسي للعالم وعن جزء هام مما يحدث فيه، إلّا أن شعوباً أخرى من بينها معظم القبائل الأسترالية لا يكادون يؤمنون بقوى يطلقون عليها اسم آلهة. فعالمهم إنما يرتبط بأجداد أسطوريين يوجدون دائماً في عالم الواقع ويؤثرون فيه على أساس من ثباتهم واستمرار وجودهم خارج نطاق الزمان. وهم في حالة حلم دائم، وأحلامهم إنما هي أحداث الحياة الجارية. وسواء كان البدائيون يؤمنون بالآلهة أو بالأجداد فإن مجموع الأحداث الطبيعية مع تغيراتها داخل الدورات المرتقبة إنما هي من عمل القوى

فوق الطبيعية التي يملك كل منها جو نشاطه الخاص بينما هي كلها مسؤولة عما يحدث في كل لحظة ضمن حدود اختصاصاتها المحددة . ودور الأسطورة هو في جعل هذه الكائنات فوق الطبيعية مقربة إلى الفهم بعرض نشاطاتها على شكل حكايا مبسطة تجعلها قريبة من التجربة الإنسانية .

وليس الغناء الوسيلة الطبيعية لعرض الأساطير . فهي تُعرض نثراً بسيطاً بعيداً عن رشاقة الأغنية وتزويقها لأن ذلك يجنبها الوقوع في الخطأ والابتعاد عن الدقة التي هي أهم ما يجب أن تتمسك به من صفات . والطريقة البدائية في تأليف الأغاني لا تنسجم مع شيء معقد كما هو حال الأسطورة . فالغناء يميل إلى التركيز على موضوع وحيد محدد لذلك فهو لا يستطيع أن يعالج ما قد يكون معقداً أحياناً سواء من حيث كنهه أو طبيعته ، بينما الاقتضاب في معظم الأغاني يقف حائلاً أمام رواية الأحداث الغامضة ذات الاتساع الكبير . ولذلك فإن الأغنية البدائية تجهل تلك المواضيع الواسعة التي تتعلق بالكون واللاهوت والتي لعبت دوراً بارزاً في شعر الشرق الأوسط القديم والتي كانت نابعة من الرغبة في عرض المعتقدات الدينية بكل وضوح ودقة وتفصيل بحيث يكون لها ما يبتغى منها من تأثير . ومع ذلك فإن للأغنية البدائية من وجوه عديدة صلات بالأسطورة . فأولاً ، إن ما فوق الطبيعي الذي هو هدف الأساطير لا يستطيع إلّا أن يكون موضوع إلهام لعدد من الأغاني وبخاصة التعاويذ والتراتيل والاحتفالات الطقسية التي لا يمكن أن تكون مفهومة ومحددة المعنى تماماً دون شيء من المعرفة بالأساطير التي تقف خلفها . وثانياً ، بما أن الأغاني لا تستطيع أن تكشف عن الأساطير بشكلها الكامل فإن عليها أن تلقي عليها ضوءاً خاصاً تطلقه من زاوية خاصة ، وأن تبرز وتختار ما تعتقده أكثر أهمية في هذه الأساطير وأن تمنحه كل ما لديها من خيال . وهذا يعني أن الأغاني التي تتصدى للأساطير هي عموماً أكثر تماسكاً وأكثر ترتيباً من الأساطير نفسها لأنها لا تهتم إلّا بأجزاء مختارة منها أو ببعض المشاهد وتعرضها بصورة منفصلة بطريقة تبرز تأثيرها . وثالثاً ، إن هذه الأغاني تصدر عن طريقة أسطورية للتفكير ، وليس ذلك بشكل دائم بطبيعة الحال ولكن في أغلب الأحيان ، وذلك عندما تعالج موضوعاً لا يقع تحت مجال الرؤية المباشرة . وهذه الطريقة من التفكير لا تعبّر عن نفسها بالتجريدات ولا بالعلاقات المباشرة مع الأعمال أو الحوادث الفردية وإنما بطريقة وسط بينهما حيث تعبر الصور المرئية عن مجموعات من الأفكار التي تتجاوزها هي نفسها وتساهم في التأثير الانفعالي أو التخيلي للغناء رافعة إياه إلى مستوى أكثر غموضاً وأسراراً من المناسبة المباشرة التي دعت إليه .

وبما أن الغناء لا يظهر الأساطير إلّا من زاوية مصغرة ولا يحاول أن يقدمها بكاملها أو أن يضفي عليها أدنى سلطة مذهبية فإن من المسموح له أن يتمتع بحريته في معالجتها كما أن المغني

يستطيع أن يركّز حول ما يؤثر أكثر من غيره في خياله أو يبدو له أكثر أهمية من غيره. والأسطورة تضفي على الغناء سعة خارج نطاق اللحظة الحاضرة رابطة إياه بالقوى غير المرئية التي ترفع من جلال الحياة الإنسانية وتغلفها بالغموض. وعندما ينبغي على الأسطورة أن تنبئ عن ظواهر طبيعية فإنها لا تصفها من أجلها هي، رغم معرفتها إياها معرفة تامة، وإنما تسعى لأن تكشف عن القوى التي تسببها وتمثّل هذه القوى قريبة جداً من التجربة الإنسانية ما أمكنها ذلك. ومن الطبيعي بعد كل شيء أن البدائي إنما يستخدم تجربته الشخصية لإيضاح ظواهر الطبيعة التي تتجاوزه في واقع الأمر، ولكن إيضاحه يؤدي إلى كشوف خيالية مدهشة ومبينة. وسنجد مثالاً على ذلك في الطريقة التي يتحدث فيها أقزام الغابون عن الشمس التي ترتبط بخمفوم أبي الغابة وإلههم الأعلى. فالأسطورة تدعي أن خمفوم يذهب من وقت إلى آخر لزيارة الشمس ليحدثها عن حالة نشاطها المتوهج الذي يساعد على انفصال خمفوم عن الشمس ويسمح له بأن يكرس نفسه لمهمات أخرى عديدة. ولقد كانت هذه الزيارة موضوعاً لطقس يتم من خلاله إنشاد ما يلي:

أظلمت النار، وغدت الغابة سوداء
وانطفأ اللهيب، يا ويلنا!
يا ويلنا يا خمفوم!
أخذ خمفوم بالمسير
بالمسير نحو الشمس
وفي يده قوس يتألق
قوسُ صياد من الأعلى
وقد سمع صوت أبنائه.

فمن المتفق عليه أن المغني كان يعرف الأسطورة بخطوطها العريضة، ولكن هذه الخطوط كانت واضحة في الغناء تمام الوضوح. وكما ينتظر من شعب صياد كالأقزام فإن خمفوم كان صياداً ذهب في رحلة مع قوسه، وهدفه الشخصي أن ينعش ضوء الشمس الذي يشبه في المصطلحات البشرية ناراً يهمد نشاطها وتحتاج إلى من يذكيها. وليس ما هو أوضح من شرح ما هو واجب على خمفوم، ولكن ما يعطي للغناء قوته إذا قارناه بحكاية مفصلة صيغت نثراً هو أنه يركز كل الانتباه على نقطة مركزية هي، التي يضفي عليها مادية مكثفة ومفهومة من الجميع. فهذا الإذكاء للشمس الذي يشبه ما يحدث في كل المواقد الأخرى هو عمل يفهمه كل الناس ويفسر لنا لماذا لا تنطفئ نارها. والغناء يظهر لنا إلى أي مدى يخاف الأقزام من أن تنطفئ النار إذا لم يذكها أحد. ومن أجل ألا

يحدث ذلك قام خمفوم بكل ما يستطيع لتقديم هذا الصنيع الكبير لأبنائه من بني البشر . ويفسر هذا الغناء تدخل الإله كما يفسر درساً ضمنياً يختبئ وراءه هو العناية التي يبديها الإله تجاه الجنس البشري . وبما أن الغناء قام بتبسيط الطقس فإنه جعله أكثر تأثيراً وأكثر إقناعاً وأكثر قرباً لفهم الجماهير .

وثمة أسطورة أخرى للأقزام تدعي أن درب التبانة إنما هو مصنوع من غبار النجوم المحطمة . وهم يسمونه دجي ـــ كو أي درب السماء الذي يجري فيه الإله جامعاً النجوم كما يلتقط الأقزام الحشرات ثم يعود بها نحو الشمس ، ولكنه يجمع منها أكثر مما ينبغي فيتساقط بعضها على طول الطريق عندما يعود :

بملء أحضانه قطفها . وفيس ، فيس ، فيس
بملء أحضانه جمعها
بملء أحضانه ، فيس ، فيس
كالمرأة التي تلتقط الجراد
ثم في سلته كدسها
فطفحت السلة الممتلئة .

والغناء لم يرو لنا بجلاء ما تقصه الأسطورة في نصها الكامل من أن النجوم تستخدم في إذكاء الشمس وأن ذلك هو السبب الذي يقوم من أجله الإله بجمعها . فالمغني بقي دائماً مخلصاً لقاعدة الموضوع الوحيد فلم يهتم إلّا بدرب التبانة كما يراه مصنوعاً من غبار النجوم ، فهذا هو الذي يلذ له فأعطاه كل الأهمية شارحاً بلغة إنسانية ما يجري في السماء الإستوائية أمام أعين هؤلاء الناس عندما يرون خمود واختفاء النجوم . فالغناء يقرب المشهد السماوي من الأرض بتشبيه الإله الذي يجمع النجوم بامرأة تلتقط الجراد ، وهذه الصورة لا أصل لها في الأسطورة وليست أمراً لا بد منه ولكنها تعطي للأسطورة طلاوة وواقعية يخففان من صعوبتها على أفهام الجماهير ، والمغني يرى على طريقته الخاصة عمل الإله الذي يبلغنا مفهومه الخاص عنه . والأسطورة التي تمتلك في حد ذاتها فتنة فائقة ورونقاً كبيراً زاد من جمالها الطريقة التي عولجت فيها ، ذلك أن من واجب الغناء أن يجعلنا نصل إلى لب الأسطورة مبرزاً ما هو الأهم من تفاصيلها .

هذا الفن في انتقاء الملامح المميزة يصبح أكثر صعوبة عندما يرافق الغناء بأعمال طقسية أو عندما يكون جزءاً من احتفال معقد . ذلك لأن كثيراً من الأشياء التي تشرحها الحركات في هذه الحالة لا تكون بحاجة لإيضاحها بالكلمات ، وقد جرت العادة أن يترك جزء كبير من الطقس دون

أية شروح. والعناصر البديهية في نظر الممثلين ليست كذلك في نظرنا نحن الذين لا نرى ماذا يجري. ومع ذلك فإن العلاقة بين الكلمات والعمل الدرامي متماسكة لدرجة أن هذا النوع من الأغاني هو من البداهة والوضوح بمكان كما هي الأمثلة التي أوردناها في أغاني الأقزام. وهكذا فإن أغاني السيمانغز عن الكائنات الإلهية التي يسمونها شينوي إنما هي ناجمة عن قناعتهم بأن هؤلاء الشينوي لديهم الكثير مما يفعلونه في العالم الطبيعي. ففي كل الأغاني التي تتحدث عنهم يتقمص الممثلون شخصياتهم ويصبح لديهم الشعور بأنهم يشاركون هم أنفسهم بالعمل الذي يقوم به الشينوي، وهذا ما يعطي لهذه الأغاني صفتها المباشرة ومظهرها في أنها تقدم حالة طبيعية. وأحد هذه الأغاني يرافق طقساً يتزين فيه الممثلون بطاقات من الزهور ويقومون بدورات رقص عنيفة صاخبة. ويفهم من هذا الغناء أن الذين يقومون بترديده هم الشينوي ويفسر أسباب الاستسلام لهذا النوع من الرقص العنيف:

إنها تتدلى، إنها تتدلى من الجبهة طاقاتُ الزهور الطويلة.
الشاب يجري والأولاد يركضون،
ويُسمعُ غناء الشحرور، غناء الشحرور على الغوبال
الغوبال الأبيض المبرقش
إنها تتدلى، إنها تتدلى تلك الغيوم الممطرة الطويلة المبعثرة
إنهم يركضون، العازب يجري والعذراء تجري
وطاقات الزهور تمضي وتدور
الشاب يجري، العذراء تجري، والشاب يجري.

وهنا تمتزج الأسطورة مع الطقس امتزاجاً كاملاً. وبما أن الشينوي هم أرواح الطبيعة فإنهم منشغلون جداً بالربيع، والحياة التي تتفجر تحتفل دون تمييز في العمر والجنس أو الحالة الزوجية وذلك بأن يضع الجميع طاقات الزهور ويركضون. وهذا تمثيل لأسطورة عن الطبيعة يشرحون فيها تجدد الحياة عن طريق تدخل كائنات إلهية تعمل فيها. ويتخذ الطقس والغناء شكلاً مفرط الحيوية يعبَّر عنه بالاهتياج الفرح الذي يرمز إليه غناء الشحرور الذي يُعتبر واحداً من الشينوي، كما يرمز إليه وجود الغيوم الممطرة التي تحدد الوقت من العام والعلاقة بين الطقس والفصل. وتلك هي العناصر الأساسية التي تتقوى وتتكامل بعضها ببعض. فالغناء ينقل الممثلين إلى عالم ذي فرح سماوي يشاركون فيه ليس في أفراح الربيع الدافقة فقط وإنما بما تفعله الآلهة أيضاً. ومثل هذه الأغاني تلقي ضوءاً ساطعاً على المشهد البدائي المألوف بأن نستشف منها الاعتقاد بوجود كائنات إلهية وبتقريبها

البشر من الآلهة بجعلهم يعملون كأنهم الآلهة أنفسهم إلى درجة أنهم يصلون إلى الشعور بتصديق ذلك ولو للحظة على الأقل.

ورغم أن الأجداد الأسطوريين ليسوا آلهة حتى ولا كائنات إلهية كما هم الشينوي فإن لهم مكانهم في النظام العالمي بما يناسب مقامهم كمنفذين أوائل لكل أنواع النشاط، كما أن كل نشاط لاحق إنما يُعزى لهم لأنهم بوجودهم الأزلي مسؤولون عن كل مرة يظهر فيها مثل هذا النشاط. وهكذا يقومُ الاعتقاد غالباً بأنهم موجودون في الظروف التي يُستدعون فيها، وعلى المغني أن يتذكر ذلك مظهراً ما يعنيه وجودهم عند ذاك. والأمر كذلك حتى لدى شعوب لا تعير الاعتقاد بالأجداد أهمية كبرى كما يعيره عدد كبير من القبائل الأسترالية. مثال ذلك أن السيمانغز يعتقدون برجل وامرأة يسمونهما جاموا وجالان كانا الأصل الأول لنوعهم وعاشا فيما مضى على الأرض كما لا يزال يفعل أحفادهم. وبما أنهما كانا يخافان العدوين التقليديين لجنسهما وهما الصاعقة والنمر فقد رُفعا إلى السماء حيث يعملان دائماً لمصلحة البشر ويتوسطان لهم لدى إله الصاعقة عندما يقوم بضرباته الساحقة. والنفوذ الذي يمارسانه في وضعهما هذا يجعل وجودهما مرغوباً فيه لأسباب عديدة، والغناء الذي يصفهما لنا لا بد له من أن يبرز أي دور يلعبانه الآن بين أدوارهما العديدة التي يمارسانها. والغناء التالي يبدو أنه مخصص لهما حصراً، ولو كان ذلك ظاهرياً على الأقل:

من جبهتهما يتدلى إكليل الزهور الطويل
من جبهة جاموا وجالان العروسين.
الشعر مزين والآذان مزينة من هذا الفتى الشاب.
أريج، نسيم، وإعصار مهدد
الشاب يمضغ بهدوء والعذراء تمضغ بقوة
والشمس ترتفع في طريقها
والعاصفة تقود الغيوم
وغدت حمراء أشجار التفاح.
حزام محلى باللآلئ ووشاح على الصدر
لأولئك الفتيات اللواتي يجتذبهن هذا الفتى الشاب.
مع حبل يربط بين يديهما ودبوس مغروز في أنف الرجل
ينحني العروسان إلى الأسفل.
صالح هو الشلال،

نهر ريكام
ينزل بهدير شديد إلى الأعماق .
العجوز والعريس كلاهما يجريان .

هنا يمتزج موضوعان . أولهما موضوع الزوجين الشابين المزينين بأبهى زينتهما ومجوهراتهما من أجل ليلة الزفاف . والثاني تهديد العاصفة والإعصار . وكلا الموضوعين من عمل جاموا وجالان . فبما أنهما أول كائنين بشريين وأول زوجين فإن وجودهما هو بالضرورة من أجل عرس ، سواء كان ذلك باعتبارهما أول جدين أو كانا بالنسبة لبعض المقاطعات من الشينوي ، ومن الطبيعي أن يكون كل زوجين جديدين إنما يتطابقان مع هذين الجدين الأولين ويكرران ما فعلاه في زواجهما الأول طالما أنه حدث على الأرض واحتفل به على الصورة نفسها من الفرح والفخامة . ومن جهة أخرى فطالما أن جاموا وجالان هما اللذان يحميان الإنسان من الصاعقة فمن المناسب أن يأتي ذكرهما أيضاً طالما أن الزواج يجري في الربيع فصل العواصف ، وقد امتزج الموضوعان في الواقع تحت غاية واحدة وتحت مشهد واحد . وأهمية جاموا وجالان تأتي من أنهما يمثلان روح الزواج ويحفظان العرسان من أخطار الطبيعة ، فهما لا يمثلان إذن الزواج فحسب وإنما حمايتهما له عن طريق القوى السماوية . والغناء يبرز هذين المشهدين في بادئ الأمر بكلامه عن الزينات التي يحملها الزوجان العروسان اللذان يشبهان في زواجهما كائنين إلهيين ، ثم بعد ذلك زمجرة الرعد المهدد ، ثم ينتهي بملاحظة سعيدة عندما يظهر الشباب والعجائز وهم يركضون سوية بفرح ودون أن يشغل بالهم شاغل من خوف . وتضم أسطورة جاموا وجالان كثيراً من المتنوعات ، ولكن المغني هنا يتمسك بالناحية المتعلقة بالزواج ويستخدمها ليظهر الدور الدقيق الذي يلعبه في العلاقات بين الآلهة والناس .

وعندما تكون الأغاني متعلقة بالأساطير فإن الكلمة تلعب دوراً أقل من الروح العامة والاتجاه العام . فجاموا وجالان وُجدا في الكثير من الأساطير وينسبون إليهما الكثير من الوظائف والواجبات ، ومكانهما العالم والطبيعة حيث يقوم جاموا بحماية الأشجار المثمرة وجالان هي سيدة الرياح ، والخلاف في وظائفهما قد يؤدي إلى قيام منازعات حبية بينهما كما نرى ذلك في غناء يتسلى فيه الشينوي بأن يرموا على رؤوس بعضهم بعضاً ثمرة تسمى غاليل :

تراشقوا بالغاليل واضربوا بها بعضكم بعضاً وارتموا على الأرض
واخطفوا القلنسوة ، قلنسوة جالان
وعلى مرج جالان اقذفوا بالغاليل
وعودوا بعد ذلكم إلى منازلكم وابقوا هناك .

اقذفوا بالغاليل ثم اجمعوها، ثم اقذفوا بها مرة أخرى
اقذفوا بالغاليل
فهنا مسكن الشينوي
وهم يتسلون مع بعضهم، ولكن بعضهم قد سكت
اقذفوا إذن بالغاليل .

في هذا الغناء يتقمص المغنون شخصيات الشينوي الذين ينزلون من السماء إلى برية جالان ثم يعودون من هناك إلى منازلهم السماوية وخلال ذلك يتسلون بكل مرح ونشاط . واللعبة تنسجم مع طبيعتهم باعتبارهم أرواحاً للزهور والأشجار فهم يشعرون بلذة كبرى في إذكائها وإنعاشها . وفي الغناء لم يرد ذكر لجاموا، ولكن وجوده مضمر في تكرار كلمة غاليل، وجالان هي التي تضفي على الطبيعة مظهر التشويش واللهو باختطافها القلنسوات المصنوعة من زهور الأشجار المثمرة وذلك بالضبط هو ما تفعله الرياح . ولكن على الرغم من وجود كل من جاموا وجالان هنا فإن أهميتهما أقل من أهمية الشينوي الذين يشاركون في المشهد أيضاً . والهدف الأساسي من الغناء هو إضفاء حيوية الشينوي على المشاهدين في الفصل من العام حيث الهواء يذرو أزهار الأشجار المثمرة كما عبرت عن ذلك بمثل هذه الحمية كلمات النص . وبدون الأسطورة لا يكون لهذا الغناء أي معنى، فهو يبقى مخلصاً للأسطورة ضمن الإمكانات المتاحة له ومهتماً بأن يترجم هذه الحالة الروحية التي يحس بها كل إنسان في فصل الربيع .

وفي مثل هذه الأغاني، وفي مثل هذه الأساطير التي تنبثق عنها، يكون الهدف الأساسي إضفاء الواقعية على الإيمان بوجود كائنات إلهية كالشينوي تعمل في هذا العالم المألوف للإنسان . ولا يحتوي ذلك على أية صعوبة بالنسبة لشعب يأخذ هذه الأشياء قضية مسلماً بها وليس به من رغبة في أن يضعها موضع الشك، فالواقعية تُضفى عليها بصورة خاصة عندما يتم اللجوء إلى مثل هذه الأغاني . ومن أجل تفسيرهم للطبيعة والآلهة والأرواح والأسباب التي تحدد أعمالها فإنهم يعتمدون على مؤثر انفعالي، وهنا تكمن في القصيدة ميزتها الشعرية الخالصة . ويتقدم هذا النزوع لمساعدة خيال متيقظ منذ الأصل مهيئاً له ميدان عمل أوسع ومماراً بدون أية صعوبة من منطوق الأسطورة الفج إلى تطبيقاتها العملية المجدية . وقوة مثل هذه الأغاني إنما تتأتى من إيمان أعمى بوجود حقيقي لكائنات إلهية تعيش على الأرض بين الرجال والنساء الذين تتأثر أعمالهم بها وتنقاد لأوامرها ويتلقون عن طريقها ما يستحقون من عقاب إلهي . وقناعة البدائيين بوجود كائنات إلهية تعمل في كل مكان واضحة كل الوضوح وبإمكاننا أن نرى الفوائد التي تنطوي عليها مثل هذه القناعة . فالشعوب

البدائية لا تستطيع أن تستغني عن هذه الأغاني كما لا تستطيع أن تستغني عن الأساطير التي تمثلها والتي تبرز ما يعنيه للإنسان الشاعرِ الحساسِ وجودُ آلهة وأرواحٍ في هذا العالم الذي يعيش فيه . وهي تجسد بعض المشاهد من عمل الآلهة في العالم ، وما بدأ أسطورةً غامضة وبعيدة عن الفهم انتهى بأن اندمج بالحياة وأظهر قيمة الأسطورة في إطارها الإنساني .

ولكن الأغاني المرتبطة بالأساطير لا تدخل كلها في هذا السياق . فقد يحدث في غالب الأحيان أن الآلهة أو الأرواح أو الأجداد تكون مدرَكةً أنها تعيش خارج إطار الإنسان ولكنها تؤثر مع ذلك بمصيره سواء كان هذا المصير حسناً أو سيئاً . وكما أن للأقزام أغاني تتعلق بالشمس والنجوم ، كذلك تميل بعض القبائل الأسترالية إلى وضع أجدادهم في مكان بعيد المنال قد يكون على الأرض في مكان جغرافي معروف ولكنه بعيد عن متناول يد الإنسان ولا يمكن الوصول إليه . وعندما يتناول الغناء أساطير من هذا النوع ، فإنه يتبنى صنعة مختلفة تماماً عن تلك المطبقة في أغاني السيمانغز عن الشينوي الحاضرين أبداً بين الناس . فالأجداد الأستراليون قد يمتلكون صفات محددة جداً وشخصية جداً ولكن على الخيال المرئي أن يبذل جهداً جريئاً لجعل أشياعهم قادرين على إدراكهم . وبما أن وظائفهم ومظاهرهم غير مألوفة في مقاييس الإنسان فمن الواجب الاعتماد حقاً على الكثير من المهارة لكي يظهروا في نظر أشياعهم أفظاظاً أو منفرين . وأجداد من هذا النوع لا يتحملون مسؤولياتهم بشكل مقنع فحسب وإنما هم يملكون وقارهم الخاص ومزاياهم الخاصة أيضاً . وفي الوصول إلى مثل هذا المطمع أثبت الآراندا مهارتهم المميزة . فهم لم يتجنبوا فقط كما هو محتمل دائماً أن يقعوا فيما هو متكلف أو مستحيل وإنما هم يعرفون أيضاً أن يخلقوا حالات طريفة ومثيرة . ففي غناء نحل العسل ظهر هؤلاء « الأجداد » في تجاويفهم تحت جذور شجرة المولغا وأُضفي عليهم عدد من الصفات البشرية التي تضفى على الأجداد الإنسانيين لجعلهم أكثر قرباً إلى مفهوم الإنسان :

النحلات النشيطات تسكن هناك في الأسفل ، وهي تسكن دائماً هناك
في أقراص عسلها المتطبقة تسكن ، تسكن دائماً هناك .

برؤوسها ذات القلانس تسكن هناك ، تسكن دائماً هناك
بصدورها المحزَّزة تسكن هناك ، تسكن دائماً هناك .

بعيونها المغطاة بأنسجة العنكبوت تسكن هناك ، تسكن دائماً هناك
برؤوسها ذات القلانس تسكن هناك ، تسكن دائماً هناك .

في الخلايا المغلقة تسكن، تسكن دائماً هناك
كحصوات منضدة فوق بعضها تسكن هناك، تسكن دائماً هناك.

هناك حيث أروقتها تمتد بعيداً تحت الأرض
في حماستها وهيجانها تسكن، تسكن دائماً هناك.
هناك حيث أروقتها تمتد بعيداً تحت الأرض
وعلى بصيص توهجها تسكن، تسكن دائماً هناك.

على هذا الشكل ينبغي للجدود من النمل أن يكونوا، وقد أطلق المغني لخياله العنان بكل قوة واقتناع فهو لا يرى فقط ما هم هؤلاء الجدود النمل وإنما كيف ينبغي لهم أن يكونوا، ولمساته الإنسانية الصغيرة تساهم مساهمة محسوسة في معقولية هذا الفهم.

ويتكلم غناء آخر من أغاني الآراندا عن المطر ويظهر الجد الأسطوري كانتيجا جالساً فوق الينابيع المتشققة التي تخرج منها المياه في فصل الربيع، وتمتد فوقه السماء المكفهرة أبداً بفعل الغيوم، وهو يحمل شعره الكثيف في حبل لكي لا تتحول الأمطار التي لا يكف تهطالها إلى أعاصير جارفة. وإليك تلك الصورة التي قد لا تبدو بدايتها مشجعة وليس فيها ما هو فاتن، ولكنها لا تمنعنا من أن نرى كيف أن كانتيجا وجه مؤثر ويستحق أن يكون موضع اهتمام:

في المياه الثائرة يجلس دون حراك
كانتيجا. إنه كانتيجا الذي يجلس هناك دون حراك.

بدون حراك كصخرة يجلس
وشعره مبتل بالمطر يجلس

على حجارة الصخرة المشققة يجلس
على حجارة الصخرة التي ينبجس منها الماء يجلس

مبتلاً كله بالمطر يجلس دون حراك
في المياه الثائرة يجلس دون حراك

مبتل كله بالمطر ويغطيه ضوء أحمر
في المياه الثائرة يغطيه ضوء أحمر

والسماء مشحونة برغوة من المياه

فتدعها تتساقط على دفعات متوالية

على حجارة الصخرة تنساب المياه
على حجارة الصخرة التي تغطيها الطحالب الخضر

«أنت أيتها المغطاة بالزبد
وزعي مياهك في كل مكان !

هيا أيتها المغطاة بالزبد
وزعي مياهك في كل مكان !

أنت أيتها المزركشة بالزبد
هيا وزعي مياهك في كل مكان ! »

على رمل النهر الأسود سُمِعَ صوت الرعد ، صوت الرعد
ومن غيوم العاصفة التي تدور سُمِعَ صوت الرعد ، صوت الرعد

زخات العاصفة الأولى
زخات العاصفة الأولى تسقط هنا وهناك ، تسقط هنا وهناك

زخات العاصفة الأولى
زخات العاصفة الأولى تسقط مدراراً ، تسقط مدراراً

ووميض الصاعقة
يحطم الأشجار

ووميض الصاعقة
يرهب ويخيف

طافحاً على حوافه من كل الجهات
سيل عارم يتدفق على موجات .

ورغم بعد كانتيجا الذي لا يطاله إنسان ، ورغم وظائفه الخارقة للطبيعة ، فإنه يلعب هنا دوراً في مشهد من مشاهد الطبيعة . وينِدُّ الغناء عن فهم عميق لما يعنيه المطر في بلاد يندر فيها ، ويساوي غيابه الموت بالنسبة للإنسان وللماشية على السواء . وقد اقتطفنا هذه السطور من غناء أطول من ذلك بكثير ، ولكننا نستطيع في هذه المقتطفات وحدها أن نميز ثلاثة أزمان أو ثلاث حركات رئيسية

لكل منها صفتها الخاصة. فأولاً يتمثل كانتيجا كما هو قبل وصول الأمطار منتجاً للمياه التي يرمز إلى طبيعتها وقدرتها. وبعد ذلك تأتي ثلاثة أزواج من الشعر كصلوات موجهة إلى الجد كي يبعث بالأمطار، وهو ما يرينا إلى أي حد تكون الأمطار مرغوباً فيها وبأية واقعية يتنبؤون بآثارها عندما ستهطل. وهذا التوسل المباشر الذي يوجهونه فجأة إلى كانتيجا يعلن عن بداية جزء جديد يقربه من المظهر الإنساني الذي يبدو أن مسكنه الأسطوري قد فصله عنه. والصلاة في حد ذاتها مؤثرة للغاية لأنها في إيجازها وبراءتها شاهد على خضوع متواضع أمام قدرة كانتيجا الغامضة. وأخيراً فإن البروق والرعود إنما تنبئ على أن كانتيجا سمع الدعوات وأن المطر وشيك الوقوع. وهكذا نعود إلى العالم المألوف وقد أنهى الجد المهمة التي أوكلت إليه. ورغم أن الغناء هو في الوقت نفسه ترتيل وصلاة ويتضمن أيضاً شيئاً من القصة فإنه لا يتوه في تجريدات لاهوتية عويصة بل يبقى في نطاق العالم الذي نعرفه وهذا ما يعطيه قيمته الكبيرة. والموضوع الرئيسي الذي هو المطر انقسم إلى: سبب المطر، وحاجة الإنسان إليه، والمؤثرات التي يسببها عند قدومه. وقد تكلم المغني عن المطر بكل الانفعال المتعصب الذي يكنه إنسان يعرف أن الناس بدونه محكوم عليهم بالفناء، ولوحته التي تحمل طابع فكر ملاحظ حساس تستفيد مما يجمعها مع جد أسطوري، في الوقت الذي يصبح فيه هذا الجد أكثر قرباً من الأفهام لأنه ينسجم مع الفكرة المصوغة عن روح للمطر مكرس وقته كله لهذه المهام. وقد عولجت الأسطورة في هذا الغناء بطريقة جدية وطريقة أدبية في الوقت نفسه دون أن يترك الغناء لنفسه العنان للابتعاد وراء تخيلات زائدة. وقد خلق المغني في إخلاصه لمعتقداته وفي إخلاصه لفنه مجموعة من المشاهد تؤكد الطقس وسيلةً للحصول على الأمطار، ولكنها تحتفظ باستقلالها على أساس أنها تصوير لكائن يتجاوز المقاييس التي اعتدناها عند الإنسان.

فكانتيجا له هذا الامتياز بأن كل واجباته مفهومة كل الفهم وأن له مكاناً معروفاً في المنظور الطبيعي رغم أن أي إنسان لم يتمكن من رؤيته. وفي أسطورته لا يوجد أي عنصر غير لائق أو غير منطقي ينبغي الرضا به خيراً كان أو شراً. وليس الأمر كذلك دائماً بالنسبة لغيره من الجدود أو الكائنات المؤلهة، فثمة العديد من الأساطير التي لا نواجه السهولة نفسها في تفسيرها وتقدم لنا الكثير من الصعاب حتى بالنسبة لأولئك الذين وجدت لمصلحتهم. فأولاً ثمة من حاولوا تفسير طقوس وجدت قبلهم بكثير وأضاعت مع الزمن معناها الأصلي، فعندما يحاول المرء في هذه الحالة أن يفهم منها شيئاً يجدها غير متماسكة وتافهة. ويبدو أحياناً وجود تناقض بين الطقوس والأساطير بحيث لا نستطيع أن نفهم لا هذه ولا تلك. وأخيراً ثمة أساطير أخرى ليس هدفها الوحيد تفسير الطقوس بكاملها وإنما هي ترافقها وتشهرها، وهي لا تبدو لنا أقل تماسكاً من الأولى لاحتوائها على عناصر غير منطقية

آتية من الشعور الباطن عن طريق الأحلام التي يكنون لها كل احترام لأنها رسائل قادمة من العالم غير المنظور . وليس من السهل أن نرد بعض الأساطير إلى واحد من النماذج السابقة ، والعوائق التي تضعها أمام أذهاننا تبقى مستعصية على الأفهام . وقد يحدث لهذه الأساطير أن تكون صعبة حتى بالنسبة للمؤلف الذي يهدف إلى وضع النقاط على الحروف في فنه وأن يبرز ما يراه هاماً تاركاً ما عداه ليفسر نفسه بنفسه خيراً كان أو شراً من خلال احتفالات الطقس . وينجم عن ذلك أن الأغاني المشتقة من الأساطير هي بصورة عامة أبسط من الأساطير نفسها وأسهل بكثير على الأفهام مما يرافقها من طقوس .

والطريقة التي تُبسَّط فيها الأسطورة وتجعلها أقرب إلى الفهم نجدها في غناء للآراندا يتعلق بجد أسطوري اسمه أنكوتارينجا يقتفي من مكان إلى مكان أثراً تحت الأرض مفترساً أثناء مروره سكان المناطق الجهنمية . وهذه الأسطورة ليس لها تفسير في مظاهر الكون ولكن بطلها إنما هو كلب ـــ جد يستعير أعماله وحركاته من الكلاب في سلسلة من المشاهد الدرامية . وإذا كان أي كلب حقيقي لا يتصرف على هذا الشكل فليس ذلك مستغرباً بالنسبة لنموذج أصلي قديم من الكلاب كما هو حال أنكوتارينجا . والقسم الأكبر من الطقس يقوم به رجل واحد ذو جسم مبرقش بالخطوط ويحمل على رأسه شيئاً يسمى تجورونغا له هدف سحري يستخدم في الرمز إلى أعمال العنف التي تذهب إلى حد القتل ، وينتصب إلى جانبه شيء يسمى تانتانتجا ، وهو عصا طويلة لها الاستعمالات نفسها تقريباً ولكن عملها أضعف واستعمالها أقل . وهذه الأشياء الرمزية ظاهرة للعيان بمقدار ما ينوهون بها في الغناء ، ودورها هو إبراز الصورة المخربة لهذا الجد ـــ الكلب . ومع أنها توصف بصفات بذيئة إلى حد ما في القصة فإنها لا توحي لنا بالفكرة نفسها في طبيعتها ومضمونها . والغناء نفسه أكثر تماسكاً من الأسطورة ويسعى لأن ينسق بين بعض العناصر التي يختارها منها وأن يربط بينها برابطة تسهل على الفهم . والممثل الذي يلعب دور أنكوتارينجا يروي مغامرات هذا الجد بصفة المتكلم ، ثم لا يلبث مغنون آخرون أن يقوموا بملء فجوات القصة بروايتهم ما حدث لهذا البطل على طريقتهم الخاصة :

أحمر هو الوبر الذي يغطيني
أحمر أنا كما لو أنني شويت على النار

أحمر أنا كما لو أنني شويت على النار
حمراء صارخة ملتهبة هي المغرة التي طُليت بها

أحمر أنا كما لو أنني شويت على النار
وحمراء أيضاً هي الحفرة التي أتمدد فيها

التجورونغا الأحمر يستقر فوق رأسي
وحمراء أيضاً هي الحفرة التي أتمدد فيها

كإعصار إلى السماء يرتفع
كعمود من الرمل الأحمر إلى السماء يرتفع

كذلك التجورونغا يرتفع حتى السماء
كعمود أحمر يرتفع حتى السماء.

كمية من الحصى الأحمر تغطي السهول
وأخاديد صغيرة من الرمل الأبيض تغطي السهول

صفوف من الأخاديد الحمر تحزز السهول
صفوف من الكثبان الرملية البيض تحزز السهول

ممر كهفي انفتح أمامي
يقود رأساً إلى الغرب انفتح أمامي

من الغضب أخذ يمتص عثنونه
ككلب أخذ يقتفي الأثر بالشم

مسرعاً كما يفعل كلب ذكي
ككلب أخذ يقتفي الأثر بالشم

لا يقاومه أحد، مزبداً فمه من الغضب
كعاصفة عرّاهم كلهم

هناك، غير بعيد مني، يرقد أنكوتا
والحفرة المغروزة في الأرض فاغرة أمامي

أثر مستقيم فاغر أمامي
حفرة مفتوحة في الأرض فاغرة أمامي

الممر الكهفي فاغر أمامي
ممر تحت الأرض فاغر أمامي

أحمر أنا مثل قلب اللهب
حمراء أيضاً هي الحفرة التي أرتاح فيها .

إن القصيدة أطول من ذلك بكثير، ولكن هذه المقتطفات تعطينا فكرة كافية عن طريقة صياغتها وعن نوعها . فقد عالجها المغني كما يعالج قصة وأعطاها مظهراً من الواقعية . ونلاحظ أنها تفيض بدافع من لذة واضحة في وصف المواقع التي رآها أنكوتارينجا خلال رحلته من الشرق إلى الغرب حيث كان يحدث له من وقت لآخر أن يقوم بأكل من يصادفهم من السكان لينتهي به الأمر إلى الموت من أجل هذه الخطيئة . وبينما هو يستريح في « حفرة » رفع ناظريه فرأى خصومه الأولين الذين أطلق عليهم المؤلف اسم « هم » بكل اختصار لأن أنكوتارينجا قام « بتعريتهم كلهم » . ولم يكونوا يستحقون التوقف عندهم أكثر من ذلك في هذا المكان من القصة المخصصة بالدرجة الأولى لوصف رحلة هذا الجد . وفي هذه الأثناء لمح أنكوتارينجا فتحة في الأرض أثارت فضوله الحار . ولم يكن الأمر يتعلق برحلة إلى مركز الأرض ولكنه يتركنا نشعر على الأقل بحماسة كلب يريد أن يكتشف أعماق جحر . ويظهر المقطع مهارة واضحة في قدرته على الاختيار والتبسيط حتى لتبدو القصة مشابهة لقصص من مجتمعات أكثر تطوراً عندما تصف شامانات أو سحرة يذهبون لزيارة الأموات تحت الأرض . والغناء — كما هو — غني بالمغامرات ، ومن يصغون إليه يقدرون بدون شك ذلك الفن الذي حملهم معه في رحلته إلى المجهول لدى الخروج من الأرض المتألقة المضيئة بما فيها من حزوز ومن كثبان من الرمال .

ومع ذلك فإن المؤلف سعى لأن يكون ما فعله أفضل من مجرد قصة بسيطة ، فلم ينس أن عليه أن ينسجم مع الطقس الذي اهتم بإبرازه ولم ينس العناصر ذات الدلالة الموجودة فيه . وأول شاهد على ذلك هو عنايته باللون الأحمر الذي طلى به أنكوتارينجا جسمه وهو اللون الذي نجده في آلات التخريب التي هي التجورونغا والتانتانتجا وفي الحصى المبعثرة في السهل وفي الحفرة التي استقر فيها . وقد فعل ذلك بالرسم . فالمغرة الحمراء تستعمل في العادة في احتفالات عدد كبير من الشعوب الأسترالية كرمز للحرارة أو لأشعة الشمس أو حرارة موقد أو دم مشيمة أو جروح . وعلى العموم فإن لون المغرة الأحمر يوحي بالحرارة والحياة ، فأن يدهن الممثل جسمه به وأن يراه حوله إنما يؤكد علاقاته مع ضياء الشمس ومع العالم الحي كما يؤكد غناه بالقوة الحيوية . وقد أفاد المؤلف من هذا العنصر الطقسي في قصته وجعلنا نستشف أية أهمية يمثلها للخيال بما يستدعيه من النشاطات

الرجولية. والشاهد الثاني أنه عندما يتكلم عن التجورونغا والتانتانتجا فعلى أنهما رموز للتخريب ووجودهما متعمد ومقصود، وهما يظهران الصفة المخربة للكلب ــ الجد أنكوتارينجا بإظهارهما شجاعة في النزول إلى عالم مختلف وغريب عن كل ما يعرفه وحيث تكون جرأته وقوته لازمتين له كل اللزوم. والشاهد الثالث هو أن هذا الجد كلب، أي أنه رجل وكلب في الوقت نفسه، فهو يملك صفات مشتركة من هذا وذاك. وهو لم يأخذ بعد شكل الكلب ولكنه يتصرف مثله وله صفاته. ومن هنا يأتي نفاد صبره في خوض المغامرة وطريقة استلقائه في جحر لكي يراقب ما يجري، وفرط غضبه المفاجئ، وحميته في اقتفاء الأثر، وطريقته الحاسمة في تصفية أعدائه، ودخوله إلى أعماق الجحر في الظلمات. وفضلاً عن ذلك فإنه باعتباره كلباً حقيقياً لا يعرف متى يحسن التوقف فانتهى به الأمر إلى الدمار. وتشبيه رجل بكلب تم بكل مهارة، وقد رأينا في أنكوتارينجا كيف كان الاختلاف ضئيلاً بين الصفات الأكثر وضوحاً في الكلب ومثلها في الإنسان.

واستعمال المغرة الحمراء في هذا الغناء كما حدث في تجورونغا وتانتانتجا يمكن أن يعتبر رمزياً إذا عرفنا مضمون الكلمة في هذا السياق. فمثل هذه الرموز إنما تتأتى عن أغراض وممارسات الطقس حيث تحتل هذه الأغراض وهذه الممارسات المكان الراجح لأنها توحي بشكلها الشخصي المرئي والواقعي بقوات وقدرات لا تمتلك مثل هذه الصفات ولا يمكن أن تقرب للأذهان بمجرد الكلمات. والبدائي يملك حساً مفرطاً بوجود القوى غير المرئية وهي تعمل في الطبيعة وفي نفسه هو، وطريقته المفضلة هي أن يحاول التعامل معها حيث يستخدمها بعد ذلك رموزاً وإشارات تصويرية. وباستخدام المرئي رمزاً لما هو غير مرئي فإنه يدل بذلك لا على التشابه وإنما على التطابق. وهو لا يعتمد كثيراً على تجميع الأفكار اعتماده على تجميع الأحاسيس سواء كانت مرئية أو انفعالية أو موحية في أبسط الأحوال. فشيء مليء بالمعاني بالنسبة له ولا يستطيع أن يعبر عنه إلّا بصور مرسومة يكتسب قوة بما تستطيع هذه الصور إثارته من صور أخرى متراكمة في الذهن. وهكذا فإن المغرة الحمراء تستطيع أولاً أن تذكر بالقوة، كما تستطيع أن تذكّر أيضاً بالتهور والعناد في إنجاز تصميم. والدور الأساسي للرموز هي أن تقود البعيد وغير المفهوم إلى قبضة الفهم البشري، وهذا أمر ضروري طالما أن الموضوع نفسه لا يمكن أن يشرح مباشرة بالكلام ولا يمكن أن يوضح إلّا بتشبيهات غامضة وبتراكمات من الأفكار. وبما أن لغة البدائي تستخدم الصور بدون كبير جهد ولا كبير تبصّر فإنها تستطيع أن تلجأ بسهولة إلى الرموز، وإن كانت الرموز ليست هي الصور نفسها في جميع الحالات. فبينما الصورة تقوم بإيضاح فكرة باعتمادها على فكرة أخرى، فإن الرمز يشرح عملاً ما بربطه بشيء أوسع، بشيء خارج عنه، ولكنه يشكل بصورة ما جزءاً منه. فالصور

والرموز لا بد منها في الغناء البدائي، ولكن الرمز أكثر جرأة ويغامر في مجالات ليست مألوفة على الإنسان.

والرموز لها علاقة مباشرة بالأساطير. ويمكن للأسطورة أن تُعتبر رمزاً واحداً متتابعاً ومتماسكاً وكل تفصيل فيه مخصص لبلوغ هدف محدد. ولكن كما أن بعض الأساطير ليست رمزية وإنما تاريخية كذلك يمكن ألّا تكون الرموز إلّا توضيحاً وتوسيعاً لبعض عناصر الطقوس جاذبة الاهتمام إلى معناها. ولا يشكل ذلك أدنى صعوبة بالنسبة للبدائي الذي يميل إلى تفسير قوى الطبيعة كما لو كانت تمتلك بعضاً من أحاسيس البشر وأن يعزو إليها صفات شبيهة بصفاتهم. فعندما يتوجه البوشمان إلى القمر كما يتوجه إلى صديقة قديمة* فإنه لا يفعل أكثر من أن يلتزم بعادة دارجة. ونجد وضعاً مشابهاً لذلك في طريقة حديثه إلى الكثير من الأشياء الطبيعية الأخرى. وما إن يتم اكتساب عادة حتى تزداد زينة وزخرفة وتتقوى بتراكمات لأفكار أخرى وبخاصة بأن تُضفى عليها صفات لها دلالة رمزية. مثال ذلك الوطنيون من قبيلة مودبارا في ووف هيل بأستراليا الشمالية فإن لهم غناءً يحتفل بالشمس:

لقد قدم النهار، وانتشرت الأشعة الأولى من الشمس الشارقة
وبزغ الفجر وأخذت الشمس بالنهوض
ارتفعت الشمس فمزقت الظلمات وأضاءت الأرض...
بقرصها المنير جلبت النهار وأضاءت الأرض...
وذهب الناس هنا وهناك يتسامرون ويتدفؤون.
ملتهبة صعدت من خلال الفرجة الجبلية ومضت نحو الغرب
حاملة حزاماً من الشعور البشرية.
وأضاءت شجرة الكوليبا المزهرة ذات الجذور المستلقية
والتي يمتد ظل أغصانها إلى البعيد البعيد.

وقد مُثّلت الشمس هنا إلى حد ما كإلهة ذات شكل بشري. وإذا كان لها حقاً قرصها وأشعتها فإنها تنتشر وتنهض كما يفعل كائن بشري، ولا يرى المودبارا في ذلك تناقضاً أكثر مما يجد المستمعون الهوميريون من تناقض في «الفجر ذي الأصابع الوردية». ولكن هذا المفهوم الإنساني الشكل إنما يتحد مع تراكمات موحية أخرى. فالحزام من الشعور البشرية وشجرة الكوليبا ذات الجذور المستلقية تتعاونان كلاهما للوصول إلى هدف مقصود لأن هذين الشيئين إنما هما رمزان

---

* القمر عند الشعوب البدائية مؤنث كما هو في اللغة الفرنسية، وكذلك الشمس في لغة المودبارا.

للخصوبة عند الإنسان وفي الطبيعة أيضاً. فالشعور تلعب دوراً كبيراً كشعار للمذكر في أغاني الجانغاوول الطقسية كما في طقوس أخرى عديدة، بينما لجذور الأشجار علاقة بوظيفة الذكر في عملية الخلق. فالشمس التي هي في حد ذاتها أنثى ارتبطت على هذا الشكل بالنشاطات الذكرية مما يحملنا على التوقع بأن هذه المرأة تعطي الحياة للعالم ميسرة مثل هذه المشاريع لدى الإنسان والحيوان. فحزام الشعور والجذور إنما هي رموز تمثل شيئاً أكثر أهمية وأكثر عالمية. وقد تم التنويه إلى ذلك بمثل هذا الاحتشام ربما لأن مؤلف الغناء مع عدم اهتمامه بما يحمله ذلك من إجحاف بصورة الشمس التي تدفئ الكون والناس فإنه لم يستطع أن يكون غير مهتم به إذ أن هذه الصور لا بد منها لتجعل الغناء كاملاً في معناه. فالشمس عنصر مؤنث وهذا ما يفسر الحزام، وهذه الأنثى تثير الأنشطة المذكرة في العالم، وهذا ما ترمز إليه جذور شجرة الكوليبا. ولم يكتف المؤلف بأن يقدم لنا الإلهة الشمس بسبب من جمالها أو حتى باعتبارها مصدراً للحرارة والخير، فهو يعرف تماماً وظائفها الطبيعية في النمو والولادة فذكر ذلك بدون إلحاح ولكن بكل وضوح. والاعتقاد الشائع بأن الشمس أنثى جعله يضفي عليها الجانب الأجمل، وزادها غنى إلماعه إلى ما يعني ذلك في مجال ما هو موجود في الطبيعة من أشياء. فهنا توجد رمزية أصيلة لأن الرموز إنما هي شعارات مرئية لقدرات لا يمكن أن يصل إليها الإحساس. والناس يعرفون وجود هذه القدرات ولكن طبيعتها لا يمكن إيضاحها إلّا بطريقة غير مباشرة بواسطة من إيماء أو إلماع.

وفي مقابل هذا الشكل من الرمزية التي تعطي معنى لأشياء مألوفة بتقريبها من قوى غير مرئية، نستطيع أن نورد شكلاً آخر يهدف إلى إضفاء معنى على غير المرئي بربطه بأشياء مرئية. فالتصرف معكوس، والنموذج الثاني ليس أقل أهمية من النموذج الأول لأنه يشكل بالنسبة للبدائي طريقة لفهم مجموعة من الموضوعات التي لا يستطيع التوصل إلى فهمها ولكنه يريد مع ذلك أن يسيطر عليها أو أن يفيد منها على أقل تقدير. والمشكلة التي تعترضه فوق كل مشكلة أخرى هي مشكلة الإخصاب والإنجاب ليس لدى الإنسان وحده وإنما على امتداد الطبيعة كلها. فالبدائي يولي اهتماماً كبيراً لتكاثر الحيوانات الأرضية والطيور والأسماك وأن تكون الآبار دائماً ملأى بالمياه بمقدار ما يهتم بالحصول على غذائه وبإنجاب أولاد له من بني الإنسان. وهذه القناعة هي التي تضفي صفة خصوصية على القصائد الأسترالية عن الجانغاوول والكونابيبي اللذين يتعلقان كلاهما بأجداد أسطوريين مسؤولين عن عملية الخلق والمحافظة على الحياة. وتفسر هذه القصائد معنى ما يحدث ليس عن طريق مبادئ عامة تقدمها وإنما عن طريق مجموعة من الرموز التي هي رموز بالمعنى الكامل للعبارة لأنها تشكل شعارات مرئية غايتها تقريب قوى غير مرئية من الأفهام. والأغاني تفعل ذلك

بتكديس صور من مختلف الأنواع حول فكرة محددة على أمل أن تقوم هذه الصور بتقديم صفة واحدة تكون مشتركة بين جميع هذه الصور المعطاة. وبعض هذه الرموز إنما هي أشياء صنعتها يد الإنسان ولها وظيفة أثناء الطقس، بينما يوجد بعضها الآخر في الطبيعة ويتم الإشارة إليها بكل عناية عندما يحتاج الأمر إلى ذلك. وما نحصل عليه هو تمثيل رمزي لبعض التطورات الأساسية المتعلقة بالإخصاب. ورغم أن البطل الأساسي فيها دائماً هو الإنسان إلّا أنه من المؤكد أن تصرفه إنما يُقرن بتصرف كائنات أخرى ويفترض وجوده لدى كل القوى فوق الطبيعية العاملة في الكون. وقد اختيرت الرموز على قاعدة تكديس الأفكار بسبب من تشابهاتها المتبادلة البديهية وصلتها المباشرة مع الموضوع الرئيسي. ونجد مثل ذلك في القصائد المتعلقة بالجانغاوول عندما يغرز هؤلاء مثلاً شعاراً مقدساً اسمه جودا\ من أجل جعل الماء ينبجس من الأرض:

ها هو ذا مكان آخر: هيا ضعوا جذور \الجودا\ في البئر!
لقد صنعنا البئر ونحن نتلفظ بالابتهالات
ضعوها هنا بهدوء، مع ريشات لامعات، بينما نحن نبتهل إلى الأسماء المقدسة...
إنها تراقب الماء وهو يفور، ينبجس، ويتفجر...
إنها تنتصب بدون ضجة متتبعة صعود الماء الصاخب
بين نخلات أشجار الموز الوحشية
الماء الذي يصعد مزمجراً، دافعاً الإناء، مع موجات تتوالى بعضها إثر بعض...
وتمر خلال خيوط الحصيرة المشبكة...

فهنا يبعث الجانغاوول بتجسداتهم البشرية ماضياً بعيداً عندما أتوا بالحياة إلى العالم. وكل ما يفعله الممثلون رمزي ومليء بالتلميح. فالجودا\ الذي هو إناء مزين بالريش اللماع، والحصيرة التي لها شكل كيس إنما هي رموز إلى أعضاء التذكير والتأنيث. والبئر لا يرمز إلى الماء على الأرض فقط وإنما إلى العلاقات الجسدية بين الذكر والأنثى أيضاً. ونخلة الموز نفسها إنما تثير أصداء مماثلة لما هو مذكر. فالوصف الحي للأشياء المنظورة يوحي بالقوى غير المنظورة التي تمثلها هذه الأشياء. والكلمات في هذا الغناء تتبع الطقس عن كثب ولا تضيف إليه شيئاً كثيراً، ولكنها تكشف لنا أنه حتى في حالة تأليف متمسك بأصول العقيدة كالذي مرَّ معنا فإن مثل هذا التأليف يمكن أن يتضمن ناحية خيالية وأن مفهوم تطابق عميق بين حياة الماء وحياة الرجل يمكن أن يُمثّل بهذه الصورة الملموسة وبكثير من النجاح.

والرموز في هذه الأغاني الطقسية إنما تهدف إلى إيضاح واستشفاف ما يبدو موضوعات

مستقلة ولا تتماشى مع المعنى الرئيسي بل ويمكن اعتبارها مجرد تزيين ثانوي. ومع ذلك فإنه عندما تكون الحالة كذلك لا ينبغي لنا أن ندهش من أن هذه الزينة التي سبق ذكرها إنما ترتبط ارتباط قربى في الواقع مع الموضوع الرئيسي وتساهم به ليس بطريقة تفسيرية وإنما لتظهر لنا إلى أي حد يكون المشهد الحي مشرباً بالموضوع. مثال ذلك حين يقابل الجانغاوول حوتاً عندما يكونون بعدُ في البحر على زوارقهم في طريقهم إلى الشاطئ:

ما الذي يسد علينا الطريق؟. إنه الحوت!
ونحن نجـذّف لاحظنا فمه المفتوح. ما هذا؟
الزبد والأمواج تنبثق عندما يتحرك
ونحن نجذف بدون ضجة، لأننا رأينا فم الحوت المفتوح.
ما الذي يمخر هناك؟ حصيرتنا النغيمّارا هي التي تمخر بين ماءين!
الماء يفور! ونحن نسمع ضجة الماء والرذاذ.
وكنا رأينا، منذ أن كنا بعيدين في عرض البحر بعيدين عن برالغو، الزبد الذي كان يقذف به الحوت وهو يسبح.
لقد ارتفع الماء ودَوَّمَ مع الضجة التي أحدثها الحوت، رذاذ الحوت وزبده!
ونحن نجـذّف دائماً رأيناه وهو يسبح، فدعا الجانغاوول برالبال
تلك هي حصيرتنا، سلتنا! فلنأخذ بعضاً منها ولنترك الباقي للبحر!
فارتفعت الأمواج من الحصائر الكبرى النغيمّارا التي تركوها، وانبجست منها دوامات الرذاذ!
ووصلنا ماء منها وهي تقترب: زبد ورذاذ وهدير، هناك من البحر.

فالحوت بسبب شكله اقترن اقتراناً حميمياً بالحصيرة المقدسة النغيمّارا التي هي نفسها رمز للرحم. وهذا الاقتران الثلاثي إنما يهدف إلى إظهار أن الحياة تولد في البحر على الصورة التي تولد فيها في البر: وأنها ــ كما أشرنا إلى مفهوم الحصيرة نفسها ــ شيء مقدس. وبعد أن تسوّى هذه المسألة يستمر الغناء واصفاً حركات الماء التي هي الأخرى مغلفة بالرموز كما هو الماء دائماً في مثل هذا النوع من الأغاني. على أن ذلك لا يمنع الماء من أن يتحرك كما ينبغي للماء أن يتحرك، وتفاصيل حركاته ومظهره تم وصفها بإحساس دقيق لكي تظهر طبيعته «الحية» بوضوح ولكي يتمكن كل إنسان من أن يشاهد بكم من الأشكال المختلفة يمكنه أن يتحرك. فهنا تبدو المعالجة شعرية بالدرجة الأولى، وهذه الأغاني التي هي بعيدة جداً عن طرائق تفكيرنا تلتزم بأن تجسد لنا سراً

ليس عن طريق مظهر مرئي فحسب وإنما أيضاً بكل رنينه الممكن وتنوعاته الآسرة. ومثل هذه الأغاني ليست بطبيعة الحال فناً خالصاً وإنما تلعب دوراً نفعياً موجوداً دائماً ظاهراً كان أو مضمراً، وربما جعلها هذا الأمر أقل فتنة وأقل بلاغة من أغان أخرى ذات هدف أكثر خفاء وأقل انعكاساً في كلماتها. ومع ذلك، فإننا إذا استطعنا أن ننفذ بصورة أعمق إلى هذه الطقوس كما يفعل منفذوها ومشاهدوها فربما كان شعورنا بالتنافر أقل بين التفاصيل الشعرية والطقوس المملة التي تتعلق بها هذه التفاصيل. ففي كل الديانات لا يمكن للرمز إلّا أن يبدو مفككاً وبدون جاذبية في نظر أولئك الذين لا يعرفونه في أعماقه، أما بالنسبة للوطنيين الذين يشاركون في طقس الجانغاوول فما يبدو لنا منفراً قد يكون لهم ذا جاذبية كبرى وسر أخاذ.

على أن الأغاني الطقسية المتعلقة بالأجداد لا تتابع كلها الموضوع الرئيسي بشكل صارم كما تفعل الأغاني المتعلقة بالجانغاوول. ففي بعض هذه الأغاني الأخرى نستطيع أن نرى إلى أي مدى تقود الرغبة في إظهار الجد بشكل واقعي لأحفاده المؤلفَ إلى أن يوسع ويعقّد موضوعه لأبعد ما هو ضروري ضرورة لازبة. ومن جهة أخرى فإن من الممكن أن يعطي ذلك جاذبية أكبر لغناء هذا المؤلف وأن يقدّم الموضوع بشكل أكثر قرباً من الأفهام مما لو ترك على غرابته الخاصة. والأجداد هنا يظهرون مشابهين للناس، وكلما كان التشابه أكبر تمكن المؤلف من أن يفيد منه كأداة فنية. وثمة مثال هام عن هذه الصنعة الموسعة في غناء للآراندا عن الرجال أنحال العسل الذين كنا رأينا عنهم ملخصاً صغيراً. ففي هذا الغناء نراهم يتركون مسكنهم القديم في لجابا ويتخذون سبيلهم في رحلة طويلة نحو أرض جديدة. فخلف انحناءة من سلسلة جبلية لن تظهر لهم لجابا كما كانوا يعلمون. وعند ذلك توقفوا ليلقوا عليها نظرتهم الأخيرة والدموع تجري في عيونهم بينما هم يغنون:

غارقة في السهول، تلك هي لجابا
إن لجابا وراء الأفق البعيد

لجابا غارقة في السهول
ويلفها الآن الضباب.

وعند ذلك يتابعون السير. وهذا المقطع ليس جزءاً من الأسطورة ولكنه استعير من شعور بالغ الإنسانية وبالغ التأثير حتى أنهم أدخلوه في الغناء. فعندما يقوم المغنون بإتمام الطقس يكونون متأثرين بالغ التأثر بهذه السطور التي تعبر عن كل ما يشعرون به تجاه مسكنهم الشخصي وكل ما يكلفهم احتمال أن يضطروا إلى تركه والابتعاد عنه.

ونجد فناً شبيهاً بذلك في غناء للآراندا عن جدهم ساكن أولامبا الذي تحول إلى حجر بعد معارك طاحنة على الأرض . فهو مريض وعلى وشك الموت ، ولكنه يريد العودة إلى منزله لينام فيه نومه الأخير . فالغناء يصور انفعالات قاسية لبطل استنفد جهوده فعاد بأفكاره إلى مقر سكناه :

عالية في السماء تلمع شمس ما بعد الظهيرة
وقلبها يحترق برغبة حارة في أن تعود إلى مسكنها

واتخذ طريقه فرأى بيته من بعيد :

« يا بيتي ، يا بيتي العزيز
يا أولامبا المشوش المشقق الحصين ! »

وسمع زقزقة العصافير :

العصافير تغني بملء حناجرها
أواه يا أولامبا ، يا أولامبا المشقق الحصين

ورأى المكان الذي اعتاد أن ينام فيه فلاحظ أنه تلوث أثناء غيابه بفعل الطيور :

« يا بيتي أنا ، يا بيتي العزيز
أية أقدام إذن قد وسّخته ؟

ببغاوات مولغا قد وسّخته
وفلحت بأقدامها هذه الحفرة المهجورة . » .

ثم انهار وسقط في نومه الأخير . فهنا نهاية درامية جديرة بعمله البطولي ، ولكننا نميل إلى الاعتقاد بأن المؤلف في معالجته الجميلة هذه لموضوع البيت ابتعد قليلاً عن موضوعه الرئيسي وإن كان قد سوّغ عمله هذا بأن البطل كان حريصاً على العودة لينام في منزله وأن يبقى فيه إلى الأبد فاستحق بذلك أن يكرّم وأن يحب .

وفي أرض أرنهيم يمتلك بعض الوطنيين الأستراليين مجموعة من الأغاني عن عظام القمر المشتقة من أسطورة عن القمر الذي يموت ويبعث من جديد . وقبل أن يموت يذهب إلى البحر حيث تصبح عظامه دروعاً لقوقعيات ما تلبث أن تلقيها عنها عندما يبعث القمر من جديد . هذه الأسطورة التي هي خلاصة للموت والبعث تسمح للمغني بأن يدخل شيئاً من التنويع في التفاصيل الشعرية التي يمكن ملاحظتها تماماً عن الحياة المائية ، وهو مخول تماماً بأن يفعل ذلك لأن الماء يرتبط ارتباطاً وثيقاً

بالنشاط الذي يعود عن طريقه القمر إلى الحياة . وإليك غناء من هذه المجموعة يعطينا مثالاً على ذلك :

السرطان هنا عند الدوغونغ يحك الطين بكلابتيه
بقوقعته القاسية يعيش هنا في الماء صانعاً بعض الضجيج الخافت .
يحفر الطين ويرميه فوق أزهار النيلوفر ثم يعود فيرميها بشيء من الضجيج الخافت .
يحفر الطين بكلابتيه عند الدوغونغ وفي سريرهم
ويدعو عظام البوكيليلي والسمك ــ القط والضفدع والشجرة المقدسة
السرطان يحك ، وعندما ينهض يرمي الطين
ويصعد إلى أزهار اللوتوس ومستنقعاتها الصغيرة .

فالسرطان في بعث القمر يلعب دوراً خاصاً . وهو عندما يعطي القمر اسم البوكيليلي فإنه يستعمل هنا « اسم قوة » له القدرة على أن يعمل كعنصر من عناصر ما وراء الطبيعة ، والسرطان هو المخول بأن يجعله فاعلاً سواء في الأسطورة أو في الطقس . وفي كل هذا المجموع يحتل السرطان مكانة هامة ، ولكن المغني شعر بالحاجة لأن يفسر كيف تجري الأمور ، ولوحته عن السرطان وهو يخرج من الطين ليرتفع إلى أعلى لا تتفق مع الفعل المرئي فحسب وإنما لها صلة وثيقة أيضاً مع صعود الهلال الجديد . فالمغني متحد تماماً مع أسطورته لدرجة أنه لا يستطيع ألّا يعرضها عرضاً حقيقياً ما أمكن ذلك ، ولكنه عندما يفعل فإنه يدعم التداعيات الرمزية الموجودة في الغناء . فتبدو القضية السحرية التي يغني من أجلها عند ذلك حقيقية تماماً في الوقت الذي يغمرها بشعور من الاحترام والإعجاب يحس به هو نفسه تجاهها .

إن الطريقة البدائية في استعمال الرموز تختلف عن تلك التي يستعملها الشعر المتمدن . أولاً ، فرغم أن هذه الصور المجسدة المفهومة يمكن اعتبارها تمثيلاً لشيء يتجاوزها (كنشاط الخصوبة مثلاً) إلّا أنها ليست واضحة تمام الوضوح وإن كانت تشارك في الطبيعة الأساسية للشيء المذكور . وفي معظم الرمزيات الحديثة يمكن للرمز أن يتضمن قسماً كبيراً مما يمثله ولكنه يبقى مع ذلك مميزاً ، ومثال ذلك الصليب الذي يحمل مجموعة من التداعيات بالنسبة للمسيحيين ولكنه ليس المسيحية ذاتها ، بينما الرمزية البدائية تعكس تطابقاً حقيقياً بين الرمز والمرموز إليه . فالحوت والرحم ، وجذور الشجرة وعضو التذكير ، عولجت إن لم يكن على أساس تطابق حقيقي فعلى الأقل على أساس أنها أمثلة مختلفة لشيء واحد وذاتٍ واحدةٍ طبيعيةً كانت أو خارقة للطبيعة ، وفي مكانها تماماً من العالم المألوف . ثم إن الغناء البدائي يلخص رموز الحياة اليومية لاستعادة ما لا يدرك ولا يمكن الوصول إليه

إلى مدار سهل وقريب المنال . فالبيغاوات والسرطان تستخدم لجعل أسرار النوم الأبدي والبعث أقل غموضاً على الأفهام . أما الشعر الحديث فإنه يعمل بطريقة أخرى بوجه عام . فهو يستخدم الصورة ليعطي معنى جديداً أو يلقي ضوءاً جديداً على ما اكمدّ من الاستعمال المديد أو نضبت منه الحياة بالتجريد . وليست غايته تبسيط سر بقدر ما هي إبرازه ونفخ الحياة فيه أو كشفه في مكان لا يشك بوجوده أحد كما هو طبيعي في عالم تفهم وتفسر فيه كثير من الأشياء بواسطة أفكار عامة تهيئ مخرجاً سهلاً لأكثر من تجربة يتعرض لها الناس دون أن تضعف قدرتهم على الاندهاش والاحترام . أما البدائي فمغمور كله من رأسه إلى أخمص قدميه بالأسرار التي لا حاجة لإثارة شعوره بوجودها بطرق اصطناعية وإنما يسعى لأن يضيق من خناقها ويخضعها لنوع من النظام . وثالث هذه الاختلافات أننا نستطيع في الشعر الحديث عند الضرورة أن نستغني عن الرموز . وإذا كانت هذه الرموز ليست نادرة فيه فإن عدداً كبيراً من الأشياء لا تحتوي منها على أي شيء . بينما نرى أن الرموز أمر لا بد منه في الغناء البدائي وفي كل المواضيع النابعة مما يقع تحت رؤيتنا الطبيعية المباشرة ، حيث يمكنها أن تبدو مفيدة في عالم يفسر فيه كل شيء عن طريق التداعيات والمشابهات . وهذا حقيقي ليس بالنسبة للأغاني الأسترالية وحدها حيث تتمتع بتعقيد قليل الشيوع ، وإنما أيضاً بالنسبة للأغاني الأكثر بدائية والتي يتغنى بها السيمانغز أو أقزام الغابون . ففي هذه المجتمعات تتعلق الأغاني غالباً بالمجهول الذي تنبثق منه الرموز التي هي ضرورية لهذه المجتمعات لأنها الطريقة البدائية التي يرون بها من خلال حجاب الظواهر تلك القوى التي تعمل وراءها ولتجعل هذه القوى نفسها قريبة من الأفهام راسمةً صورة حقيقية لصفاتها وللطرائق التي تعمل من خلالها .

ومع ذلك فإن كل رمزية ، بدائية كانت أو حديثة ، ليست إلّا تطبيقاً لما هو في نهاية الحساب ليس أكثر من طريقة للتفكير . والغاية من الرمز هي أن يشرح بقوة ودقة الطبيعة الأساسية لما لا تستطيع الكلمات الوصفية العادية أن تناله لأنها غير قادرة على أن تفسر منه تفرّده الاستثنائي . فما يمكن أن يفلت من الإدراك أو ألّا يكون ملموساً لا نستطيع أن نعرف صفته ما لم يقدم لنا في اللغة بطريقة مقبولة لدينا . وتأتي الصعوبة من ألّا تستطيع الكلمات التعبير عن مثل هذه المشاعر بطرائقها المعتادة . وكما تفشل اللغة البدائية أمام عدد كبير من المسائل الطبيعية أو ما وراء الطبيعية لأن مفرداتها غير كافية لمعالجتها ، كذلك فإن اللغة الحديثة تفشل غالباً لأنها تحليلية جداً وتنقصها الوسيلة للتعبير عن كثير من التداعيات الانفعالية أو الخيالية التي تتشكل حول موضوع لإعطائه صفة مميزة وشخصية . ففي كلتا الحالتين لا بد من اللجوء إلى الرموز لمعالجة القصور في اللغة الاتفاقية التي تتطور في أغلب الأحيان لتخدم وظائف مختلفة عن ذلك كل الاختلاف . وفي

استعمالهما للرموز يصبح الاختلاف بين الغناء البدائي والشعر الحديث اختلافاً لا في الطبيعة وإنما في الدرجة ، ثم يتشابهان في أن لكليهما حاجة حقيقية إلى الرموز واستعمالها ليكون تصرفهما أكثر حذقاً وسعة وتأثيراً .

الفصــــل العــاشــر

بعــض النتــائــج

إن أغاني الشعوب البدائية إنما هي نتيجة جهود واعية غايتها أن تفسر بكلمات متماسكة أفكاراً ومشاعر هي في حالتها الأولية بعيدة عن أن تكون كذلك، وهذا يكفي ليجعلنا نرى أن هذه الأغاني إنما تنتمي إلى مرحلة من التطور متأخرة عن مرحلة الرقصات والطقوس التي ترافقها في غالب الأحيان. فأسبقية الرقص بالنسبة للغناء تبرز بوضوح من وجود عدد كبير من الرقصات التي لا يرافقها كلام وإنما تكتفي بنفسها وتفسر نفسها بنفسها دون أية حاجة تدفعها للاعتماد على الكلمات. والرقص هو إحدى المحاولات الأكثر بدائية مما قام به الإنسان ليتحرك في عالم خيالي خلقه بنفسه ولكنه لم يبق بعيد الارتباط بعالم الواقع وإنما بقي يلعب فيه دوراً ما سحرياً أو دينياً أو احتفالياً أو حتى مسلياً على أقل تقدير. والرقص عند كل شعوبنا يحتل مكان الشرف في دائرة النشاطات الجماعية، وهنالك من الأسباب ما يجعلنا نفكر بإرجاعه إلى نهاية العصر الحجري القديم (الباليوليثيك). وحتى في الأزمنة التاريخية كان وجود الرقص، بمقدار ما يمكننا أن نحكم عليه، ذا أقدمية بعيدة. ففي القرن الرابع والعشرين قبل الميلاد كتب الفرعون الشاب بيبي الثاني إلى قائده هيريكوف يستحثه في موضوع قزم (دينيغ) كان القائد قد أسره وأتى به يومذلك إلى مصر. وقد طالبه بيبي بأن يعنى عناية قصوى بهذا الأسير، فيكون حريصاً على ألّا يرمي نفسه في الماء، وأن

يطلب من الحرس زيارته عشر مرات خلال الليل للتأكد من أنه في صحة جيدة. والنقطة الرئيسية في موضوع هذا القزم، سواء بالنسبة لنا أو بالنسبة لبيبي، هي أنه كان مشهوراً بنوع من الرقص يسمى «رقصات الآلهة»، وهي موهبة جعلته يستحق أعلى تقدير في بلاد لم تكن الآلهة قط فيها بعيدة عن أفكار فرعون. وهذا القزم لا بد أنه أُتي به من بلاد يام في جنوبي السودان وعلى الطريق الذي يذهب إلى أرض رواندا حيث الأقزام لا يزالون يعيشون حتى اليوم.

ولم يكن هذا القزم هو الأول من هذا الجنس ذُكر في الحوليات المصرية، ذلك لأن المخطوط نفسه يتحدث عن (دينيغ) آخر أقدم منه كان قد أُتي به في عهد إيزوزي من بلاد بونت التي تقع على وجه التقريب في مكان بلاد الصومال الحالية. فمصر البالغة القدم كانت تهتم اهتماماً كبيراً بالأقزام لمهارتهم في الرقص الذي ينسبون إليه قيمة دينية لأنه كان يبعث السرور في قلوب الآلهة، وربما كانت ذكريات مبهمة عن هذه الرقصات هي التي دفعت ببعض المصريين أن يتحدثوا إلى هوميروس عن معارك جرت بين الأقزام وبين جماعة من الكركي وهو من أنواع الطيور. فمن الممكن أن يكونوا قد شاهدوا رقصاً إيمائياً عن معارك بين كائنات بشرية وبين طيور فرأوا فيه تجسيداً لعمل حقيقي كان من تأثيره أن خلق أسطورة غنية وخصبة بالخيال. وليس بعيداً عن الاحتمال أن مثل هذه الرقصات كانت انعكاساً لما يجري في الواقع وأنها كانت تهدف إلى غرض سحري. فالبوشمان الذين هم أبناء عم بعيدون للأقزام لديهم أغنية عن الكركية الزرقاء التي يقومون بصيدها بسعي حثيث مستعينين على ذلك بالتعاويذ، ومن الممكن أنهم من أجل أن يؤكدوا نجاحهم يقومون برقصات تمثل هذا الصيد. فعن طريق الرقص تعبر الشعوب البدائية عن انفعالاتها بكل القوة التي يسمح بها الرقص، وعن طريقه يرمون التعاويذ على الطريدة التي يشتهون، أو يظهرون تطابقهم مع طواطمهم، أو يشرحون أساطيرهم، أو يعقدون مع آلهتهم ما يبغونه من صلات. كذلك تفعل أغانيهم، ولكن الغناء ما كان ليظهر لولا الرقص. فالغناء يستمد أصوله من الرقص وهو متأخر عليه، ومن أجل ذلك كانت الرقصات الخالية من الكلام أكثر عدداً بكثير من تلك التي ترافقها الكلمات. ولم يكن يتم اللجوء إلى الكلمات إلّا إذا كان الرقص وحده لسبب من الأسباب لا يكفي للإيضاح ويحتاج لمساعدتها، وفي هذه الحالة تكون مهمتها الأساسية أن تقدم مساعدة أكبر لا بسبب من أنها ضرورية وحدها أو لذاتها. فالكلمات تمتلك في الواقع مجالاً واسعاً من الإمكانيات، ولكن هذه الإمكانيات ليست مبدئياً مرغوبة ولا منتظرة.

وفي نهاية العصر الحجري القديم أصبحت الرقصات في أغلب الأحيان طقوساً سحرية ترافقها رغبة الإنسان في أن يفرض إرادته على الحيوانات وبالتالي يستطيع قتلها، وذلك هو دورها في

كثير من المناطق. وكما كان الراقصون في عصر المغدلين يمثلون بقرون متشعبة وأذناب خيول وتزيينات أخرى من هذا النوع، كذلك يضع الأستراليون عليهم أذناباً ليشبهوا حيوانات الكنغر أو يشبهوا الكلاب، ففي الحالتين لا بد أن يتم اللجوء إلى التعويذة ذاتها. وفي شانسيلاد عندما يقوم الرجال برقص طقسي حول ثور وحشي (بيزون) ميت، فإنهم يحتفلون بموته تقريباً على الطريقة نفسها التي يحتفل بها أقزام اليوم بموت فيل. وثمة شكل آخر شائع من الرقص البدائي يتم عن طريق ملاحقة بعض الراقصين لراقص أو أكثر يقومون بتمثيل دور الحيوانات. وفي حقبة أكثر قرباً منا من العصر الحجري القديم يتخفى راقصون من هذا النوع بأشكال ظباء جبلية من الذكور في تيجات أو ثيران مسك في المادلين، أو أيائل في لورد، وهو ما يرتبط تماماً بتقمص حيوانات الصيد الذي نجده عند البوشمان والأقزام. فقد بقيت وظائف الرقص وحتى طرائقه هي نفسها خلال آلاف من السنين، ورغم أن بعض الرقصات الطوطمية، كتلك التي يمارسها البوشمان أثناء احتفالات العفة، أو بعض الأستراليين على شرف جدودهم الأسطوريين، يمكن أن تعتمد على أفكار ومعتقدات معقدة فإن هذه المعتقدات ليست بالضرورة أكثر تطوراً مما يعتقده هذا الشخص الذي كان يرقص في فيجا في إسبانيا بالقرب من جثة ليعطينا الإحساس بأنه على صلة بالحيوان القتيل الذي يمكن أن يكون طوطماً له. وقد لا يكون بإمكاننا أن نشك بالغرض السحري من هذه الرقصات التي تعود إلى ما قبل التاريخ، ذلك الغرض البديهي جداً في نظر أولئك الذين يشتركون فيها دون أن تكون بحاجة إلى أي تفسير كلامي. ومعظم الرقصات التي لا تزال تمارس حتى اليوم من قبل الشعوب البدائية هي من هذا القبيل. فعندما يلعب الأقزام دور القردوح* أو الخنزير الوحشي، ووطنيو جزر أندامان دور السلاحف، والتاسمانيون دور الكنغر أو النعام أو الأسماك، واليامانا دور أسود الماء، فإن المعنى في ذلك واضح تماماً وليس ثمة من حاجة إلى الكلمات لتفسيره. وينجم عن ذلك أن الغناء إنما هو اختراع متأخر عن الرقص لم يكن في الأصل إلّا ملحقاً به وملازماً له ولم يكن يعتبر دائماً شيئاً لا يستغنى عنه. وهذا يعني أنه في نحو من نهاية العصر الحجري القديم لم تكن الكلمات قد استعملت لتعطي للطقوس قوة أكبر أو لتشرح ما يعبر عنه الرقص بنفسه بما فيه الكفاية من الوضوح. أو على الأقل نحن لا نملك أية حجة تدفعنا للاعتقاد بأن الكلمات كانت أو كان يعتقد بأنها ضرورية لإضافة شيء ما على الرقص.

إن تبني الكلمات في الميلودبا لا بد أنه تم خلال تطور بطيء ربما احتاج إلى الآلاف من

---

* القردوح: نوع من القرود.

— المترجم —

السنين . وتشكيل هذه الكلمات بدءاً من الصرخات الانفعالية وانتهاء باللغة المفهومة هو الآخر مغلف بسر من الصعب تعقب آثاره ، حتى ليبدو من المستحيل تحديد اللحظة من تطوره التي استطاع فيها الإنسان أن يسيطر بما فيه الكفاية على الكلمات لاستعمالها بطريقة ماهرة ودقيقة يتطلبها التصدي لتأليف الغناء . وحتى عندما تجاوزت اللغة مرحلة الصرخات التي لا يمكن التمييز بينها بيسر إلى مرحلة وظيفية متخصصة كما هو الحال في التساؤل أو التعجب أو الموافقة فإنها بقيت بعيدة جداً عن الغزارة التي تتميز بها اللغات البدائية . ومما لا شك فيه أن فناني لاسكو كان بإمكانهم أن يتفاهموا فيما بينهم بشيء من الدقة عندما كانوا يرسمون ــ وبأية صعوبة ــ رسومهم الرائعة ، ولكن هذا لا يعني أنهم كانوا يملكون مفردات لغوية شبيهة في غناها بلغة الأسكيمو أو اليامانا أو أستراليي أرض أرنهيم . فكما أن ميدان اللغات البدائية ينطوي على تزايد في المفردات كلما طُلب من الكلمات أن تصف بدقة أكبر فأكبر أحاسيس القوم ومشاعرهم وانفعالاتهم ، كذلك فإن انتقال الكلمات المنطوقة إلى غناء مفهوم كان لا بد له من أن يمتد على ردح من الزمان يصعب على الحسبان . ومن المحتمل أن تشهد حتى الأغاني الأكثر بدائية مما نعرفه اليوم بما في ذلك أغاني اليامانا الخالية من كل معنى ، وكذلك التعاويذ ، من المحتمل أن تشهد هذه الأغاني على فن أكثر تطوراً مما كان قادراً عليه إنسان العصر الحجري القديم ، وليس من الحكمة أن نذهب إلى أبعد من ذلك ، ولكن الرقص في زمن ذلك الإنسان كان موجوداً ، وبما أن الغناء إنما خرج من الرقص فإن شعوبنا البدائية من وجهة النظر هذه هي الوريثة المباشرة لهذا الإنسان وهي التي تابعت عمله بدءاً من النقطة التي تخلى فيها عنه .

والغناء الذي كاد أن يبدأ من الصفر بدأ يأخذ شيئاً فشيئاً أشكالاً أكثر صنعة ويزدهر في فن واع حسن التأليف والدقة ليكون قادراً على إضفاء القوة على الكلمات . وفي خلال هذا التطور كان للإنجازات الأولى الأهمية الكبرى ، وكانت أولاها جميعاً هي أن توضع أصوات غير متماسكة في أشكال ميلودية كتلك التي نجدها عند اليامانا والسيلكنام . وقد يبدو ذلك لنا أسهل بكثير من أن نعيره مثل هذه الأهمية ، ولكن عندما بدأت هذه الأشكال ترافق الرقصات ليس على شكل إصدار أصوات عفوية تتغير بين مغن وآخر وإنما على شكل أصوات مسلسلة بحسب طرائق محددة تماماً فإن ذلك كان ثورة حقيقية تستحق كل تقدير . وهي تستلزم القناعة ــ التي هي في حد ذاتها أمر هام ــ بأن الرقص إنما هو نوع من الاحتفال الاستثنائي وأنه يتطلب نظاماً خاصاً من الألفاظ المنطوقة . وفي هذا المجال لا يقدم لنا تطور الكلام عند الطفل عنصراً للمقارنة ، فالطفل قبل أن يتعود على الكلام يقوم بإصدار أصوات ليس لها استعمال خاص كما أنها ليست أصواتاً واضحة التشكيل . أما الرجل فإنه حتى بعد معرفته للغناء كان عليه أن يجتاز مرحلة طويلة ليُحل محل الأصوات المجردة

من المعاني كلمات مفهومة مأخوذة من اللغة المستعملة. وهذا لا يتطلب فقط مهارة شفهية كبيرة في لغات ليست مهيأة أبداً لمثل هذه المهمة وإنما يتطلب أيضاً قناعة بأن كلمات معينة هي الضرورية في ذاتها. ونستطيع أن نفهم من ذلك أن الرقص الذي كان حتى ذلك الوقت فناً مستقلاً قائماً بذاته أصبح يحتاج أحياناً إلى مثل هذه المساعدة الخارجية. ولا بد لنا من أن نجد أسباباً قوية للوصول إلى مثل هذه المرحلة، وإننا لقادرون على أن نحزر بعض هذه الأسباب. فالطقس الذي كانوا يمارسونه منذ أمد طويل وبقي معناه الحقيقي غامضاً أصبح يتطلب كلمات تستطيع أن تعرّف الناس على الغاية منه وعلى سبب وجوده. فعندما كانوا يتوجهون إلى الآلهة أو الأرواح في إحدى المناسبات المحددة كان من المجازفة أن يفترضوا بأن العامة من الناس يستطيعون أن يعرفوا مقدماً ما يعنيه ذلك الطقس دون أن يشرحوه لهم أو أن يحاولوا ذلك على الأقل. وعند الاحتفال بأحداث إنسانية كالولادة والزواج والموت فإن الكلمات تصبح ضرورية لشرح معنى ما يبدو من الاحتفال عسيراً على الأفهام ولتقريب معناه من تجارب إنسانية أخرى. ومهما كان السبب في ذلك فإن النتيجة كان لها نتائج هامة وتطلبت مجهوداً واضحاً كان الذكاء سنده ونصيره. وكان لا بد من إيجاد الكلمات المناسبة لصياغتها صياغة موسيقية. ومع ذلك فإن هذه الأغاني بحسب مفهومنا المعاصر كانت بدائية إلى أبعد الحدود، ولكنها كانت بداية لفن شعري حقيقي أُخضعت فيه الكلمات لغاية جديدة تجاوزت فيها وظائفها العادية واختيرت بكل عناية لتوافق ما يتطلبه منها استعمالها الجديد. وقد تطلب اختيارها تمعناً شديداً ونفاذ بصر، لأنه مهما كانت الغاية من استعمالها فقد كان اختيارها مهماً وطريفاً ودقيقاً. وقد ساعد على هذا الانتقاء الطبيعةُ الحساسة والمعبرة للغة البدائية بل وحتى فقرها بالتعابير العامة أو المجردة. ويتم تقدير الشعر بمقدار ما يسجله من تفاصيل، وكلما كانت الكلمات قابلة للتعبير عن الفوارق الدقيقة للانفعال أو الحساسية أو الإدراك كانت مناسبة للغناء. وأمام مثل هذا الاختيار الغني الذي يقف أمام الكلمة الصحيحة المناسبة المعبرة يكمن مفهوم مؤكد عما ينبغي أن يكون عليه الغناء إذا كان عليه أن يكون رفيقاً صالحاً لعملية الرقص.

وليس من شك، تبعاً للأماكن، أن ذلك قد تم في عصور مختلفة. ففي أرض النار لم يكد يتجاوز المرحلة الأولى من الأصوات غير المفهومة، ولكن الآلية ما تكاد توضع على الطريق حتى تستمر في قفزتها وتتبع في كل الأماكن طرقاً متشابهة. ومن أجل ذلك فإن دراسة الغناء البدائي تتبع ــ وهي على حق في ذلك ــ طرائق المقارنة عندما تتابع مجريات التطور. وهذه الدراسة تتناول الموضوع من أصوله نفسها عندما حلت الكلمات محل الأصوات البسيطة وترينا كيف أن الأشكال

الأكثر بدائية تطورت إلى أشكال أخرى أكثر تعقيداً وأكثر تحميلاً بالمعاني حتى وصلت إلى شكل بذلت فيه غاية إمكانياتها ولم تعد تتجاوزه إلّا نادراً. وعلى الرغم من غناه الداخلي وتنوعه فإن الغناء البدائي محدود في مداه لأنه إنما يعكس المناسبات الإنسانية التي تكون سبباً في ولادته. والبدائيون الحديثون يعيشون الحياة نفسها التي كان يحياها أجدادهم في العصر الحجري القديم دون أن يضيفوا إليها شيئاً كثيراً. وأغانيهم إنما هي حقاً أغاني العصر الحجري السابقة على ظهور الزراعة وتدجين الحيوانات، وإمكاناتها محددة بتقاليد المغنين المرتبطة بضرورات الصيد وبما ينجم عنها من نفسية خاصة لدى هؤلاء القوم. والأفكار الرئيسية لبدائيي العصر الحاضر لا يمكنها أن تختلف اختلافاً محسوساً عما يمكن لأناس في مثل حالتهم أن يفكروا فيه، والانفعالات التي تفعل فيهم إنما هي موجودة بالتأكيد في أعماق الطبيعة البشرية عندما ينبغي عليها أن تؤمن غذاءها اليومي بعد عراك شديد. وهي تعكس نوعاً من التجربة التي وإن لم تكن ضيقة الآفاق إلّا أنها تختلف اختلافاً كاملاً عما يمكن أن نجده في مجتمعات أكثر تطوراً. وهذه التجربة تشمل كل الانفعالات والغرائز الأساسية للإنسان ولكنها تضغطها في ميدان ضيق وتحفظ لها نفوذها المسيطر. وبما أن الغناء البدائي محاط بمثل هذه الحدود فإن له صفة شخصية واضحة نجدها مع ذلك مضمرة في عدد من الأغاني الأكثر حداثة والتي لا يختلف عنها إلّا اختلافاً ظاهرياً، وهو أمر يرينا كيف وُلد الشعر وأية جهود بذلها في بداياته ليستطيع أن يفهم دراما الإنسان في هذا الكون.

ففي الشعر البدائي كل شيء يتعلق بحالات خاصة لم يحاول أحد أن يتجاوزها وأن يعممها. وما يهم هو الطقس الذي ينبغي أن يُكمَل والحادث الذي ينبغي أن يُحتفَل به، والغناء إنما يختص بذلك حصراً دون أن يذهب إلى أبعد من ذلك في مجال أكثر تجريداً بحيث يصل إلى مرتبة النظريات. ولكن ذلك لا يعني أن الغناء لم يكن يتم غناؤه إلّا مرة واحدة، بل العكس هو الصحيح لأن كثيراً من الأشياء في الحياة البدائية تتكرر لدرجة أنه يمكن لغناء تم تأليفه في مناسبة معينة أن يكون مناسباً في ظروف أخرى مشابهة سواء في صفتها العامة أو في تفاصيلها. وفي معظم هذه الأغاني حتى الشخصية منها لا بد من وجود عنصر احتفالي، وكل احتفال يتطلب أن يتم القيام به وفقاً لطريقة ثابتة متفق عليها من الجميع، حتى أن الوطنيين في جزر أندامان يرددون أغاني الصيد في كل فرصة تسمح لهم، كما أنه يوجد في كثير من أغاني الداما عنصر متفق عليه ومؤكد يساعد على أن يوضع النص في المنظور الملائم ويُربَط بمعظم مظاهر الحياة. ومن عملية التكرار هذه تعطينا هذه الأغاني شعوراً بالديمومة والترابط مع أشياء أخرى غير الأعياد الدينية الكبرى التي من الطبيعي أن تكون الأغاني الكلاسيكية جزءاً من طقوسها. وهدف المؤلف هو في الوقت نفسه أن يصف ما هو

مهم بوجه خاص في مناسبة خاصة وكذلك ما هو موجود بصورة مشتركة في مناسبات مشابهة، وهذا يعني أنه ينتقي موضوعاته بكل عناية ويركز على ما هو أساسي فيها. وهكذا يتوصل إلى بلوغ نمطه الخاص الذي يعبر عن عمقه كما يتوصل إلى أن يعبر بالتلميحات عما هو مهم حقاً لا عما يمكن أن يكون من المهملات. ومن الطبيعي أن يلقي جانباً بكثير من الأشياء وبخاصة ما يرى أنه ليس بذي أهمية رئيسية، وألّا يحتفظ إلّا بما هو في نظره ذو دلالة أساسية ويلخص أكثر من غيره ما هو هام في الحالة التي يراها ويشعر بها. مثال ذلك الفيدا عندما يدعون روح أحد جدودهم لمساعدتهم في مشروع ما، فإنهم يغرزون في الأرض سهماً عمودياً ويرقصون ببطء حوله وهم يتلفظون بالدعاء التالي:

أواه يا فقيدي، يا فقيدي، يا إلهي!
أين إذن أنت تتيه؟.

فهنا لم يُذكر شيء عن السبب الذي من أجله تُطلب مساعدةُ الأرواح، حتى أن فكرة الاستنجاد بها لم يأت بها أي تلميح. ولكن الكلمات نفسها توحي بأنها التماس معبّر عنه بعبارات تستدعي العطف والحاجة والقلق، أي ما هو مهم حقاً، وهو أمر يسمح باستعمال هذا الدعاء في مجموعة من المناسبات المختلفة. ولا بد من أن يضع الداعي ثقته بالروح لكي يفهم هذا الروح الوضع ويستجيب للدعاء الذي رُفع إليه. والهدف من الدعاء عقد الصلة مع الروح، وهو يستعمل واسطة الاتصال الأسرع والأكثر جدوى. وقد تم تصغير الحالة إلى عصارتها، ورغم أن ما ينجم عن ذلك مختصر موجز إلّا أنه لا يخلو من احتياطات من القوى في إيجازه نفسه.

ومثل هذه الصنعة لا تناسب ولا تشمل كل ما يتعلق بالقصة المراد سردها. وكنا قد رأينا كيف أن الأغاني الأسطورية عند الآراندا تتألف من مجموعة من الأفكار المبسطة الشخصية التي يكون كل منها كاملاً في ذاته. ولكن قد يحدث مع ذلك أن يتحدث المؤلفون البدائيون عن أحداث حقيقية تثير اهتمامهم الخاص ويصوغونها في إيجاز مميز. ومثل هذه الأغاني لا تفترض معرفة واسعة بالأحداث التي أثارتها فحسب وإنما تجد الوسيلة لأن تختار من بينها بعض المشاهد الخاصة جداً. مثال ذلك أن رجلين من الفيدا ذهبا يوماً لجمع العسل، ولكن بعض الغرباء قطعوا الحبل الذي كانا قد استعملاه سلماً لهما فقُتلا. وعندما قامت نساء الفيدا بإجراء بحث لمعرفة ما حل بزوجيهما ادعى الغرباء بأنهما كانا يستحمان في جدول ماء. ولكن النساء اشتبهن بكذب هذا الكلام فذهبن في بحثهن، وعندما وجدن جثة الرجلين في أسفل الهاوية قمن بقتل أنفسهن. والغناء الذي يتكلم عن

هذه المأساة يقدم لنا القليل جداً من التفاصيل ويختار موضوعه من اللحظة التي اعتقدت النساء فيها أن زوجيهما ما زالا على قيد الحياة ولكنهن قلقات من تأخرهما عن الرجوع :

يا أختي الكبرى ، يا أختي الكبرى تعالي ، ولنذهب
فزوجانا لم يعودا بعد .
فتعالي يا أختي الفتية ولنذهب للبحث عنهما
يا أختي الصغيرة ، يا أختي الصغيرة ، فلنذهب لننظر .
يا أختي الكبرى ، يا أختي الكبرى ، أنا خائفة ولا أستطيع ، لا أستطيع .
يا أختي الصغيرة ، يا أختي الصغيرة ، تعالي تعالي
فزوجانا قد وصلا راكضين إلى ويليكانديا
فلنذهب لننظر .

وهكذا اختير الفصل بكل عناية . وهو يمثل المأساة في اللحظة التي أخذت فيها الأختان تنذر كل منهما الأخرى بغياب زوجيهما الذي استطال ، ثم تلاحظان شبحين هما في الواقع القاتلان ولكن الكبرى تعتقد بأنهما شبحا الزوجين بينما الصغرى يساورها الشك والقلق . فتلك هي لحظة عدم التيقن والقلق وحتى الخوف الذي يعبر عنه الغناء بما فيه من حوار بسيط بين الزوجتين يهمل كل شرح أو تفسير ويعتبره أمراً زائداً ليس له من لزوم . وربما لم يكن هذا الغناء هو القسم الوحيد من القصة الذي تم التصدي له ، إذ من الممكن جداً أن أجزاء أخرى منها قد تمت معالجتها بطرائق مختلفة ، ولكن في هذا الجزء أظهر حدة ذهنٍ وأصالةً في الطريقة التي قدم بها موضوعه مدخلاً فيه تفهمه التصوري للنزاع الذي قام في داخل ذهن الزوجتين .

وقد غدا هذا الفن الانتقائي بسهولة كبيرة ذلك الفنّ الذي يكثف المعاني إلى أكبر حد ممكن في كلمات قليلة جداً يتم انتقاؤها بفطنة وروية وتجمع إلى بعضها بحيث يكون لها التأثير الملائم واللغات البدائية بمفرداتها الغنية لها إمكانية أن تكثَّف إلى أعلى الدرجات وتُضغط في مساحة ضيقة . مثال ذلك أن الأطفال في غربي أستراليا الجنوبية يتغنون بأغنية موضوعها نيزك . وهم يعتقدون أن مثل هذا النيزك إنما هو « شيطان شيطاني » ، أي أنه روح شريرة يخشونها لأنها تنذر بالشقاء . والغناء لا يشتمل إلّا على أربع كلمات :

كاندانغا داروارونغو مانانغا جيلبانغا .

وترجمتها الحرفية هي : « أيتها النجمة ــ التي تسقط ــ ليلاً ــ اذهبي »، وتلك تعويذة لتفادي

الشر الذي تنبئ به النجمة وقد صيغت بفن حذر. والقوافي الواقعة بين الكلمات تحت لفظة «أنغا» تساعد على جعلها متجانسة وتضفي عليها توازناً داخلياً. وخلو هذه التعويذة الكامل من أي تلميح إلى الخوف الذي تسببه النجمة يشكل جزءاً من صنعتها ومن رغبتها في أن تتمسك بالنقطة الرئيسية دون أن تضيف إليها أي شيء آخر. واختصارها المفرط له قوة سلطة أو أمر أو دعاء، بل هو كل هذه الأمور دفعة واحدة. وفي إيجازها تلبي ما يطلب منها وتحقق الغاية منه بثقة كاملة. كذلك هو الأمر في شكوى توجه بها واحد من اليامانا إلى إلهه في موضوع الطقس إذ اختُصرت إلى أصغر تركيب يعبر عن الغاية منها، فقد اكتفى الرجل بالقول:

واتاوينيوا هاياك أوميكاليني.

وترجمتها: «أيها العجوز ـــ من أجلي ـــ الطقس القادم من الغرب». فهنا إثبات مبسط للواقعة ولكنه مشحون بالانفعال والقلق والتوبيخ المضمر. وكل كلمة تفعل إلى آخر استطاعتها لكي توحي بأكثر بكثير مما تعبّر عنه في الواقع، وليس في مقدرة أحد أن يصل إلى تكثيف أكبر من ذلك. ولكن ذلك عمل فني لا شك فيه ومثال له قيمته عن كلمات تفعل بكل كثافتها وهي متمسكة بكامل تحفظها. والغناء يعبّر عما يهم أكثر من غيره بالنسبة لإنسان يفاجأ بتغيرات غير منتظرة من الطقس، وهو يكشف بإيجاز مدهش عن المشاعر التي يكنها ذلك الإنسان تجاه ربه. والاعتدال الصارم فيما قيل يبرز القوة المؤثرة للفكرة الداخلية التي هي تذمر البحّار من القوة فوق الطبيعية التي ترسل الطقس السيئ. ونلاحظ الشيء نفسه في مجموعة من أغاني الكونابيبي من أرض أرنهيم، ففي مقطع قصير واحد تتم معالجة موسم الأمطار الذي هو موسم الإخصاب والذي يمتلك المكانة الأولى في الطقس كله. فهذا المقطع يقول بإيجاز:

وادادا مورروندا نغار أندجيل بادينجا.

«المطر ـــ يملأ المستنقعات ـــ غيوم بيض ـــ يسقط»، وهذا يعني: المطر يسقط من الغيوم البيض ويملأ المستنقعات. فلا شيء يمكن أن يكون أكثر إيجازاً وبساطة، ومع ذلك فإنه في إطاره الضيق يستطيع أن يثير أمامنا مشهداً حياً ويسترعي منا الانتباه.

هذه الصنعة الانتقائية الماهرة سواء في المواضيع أو في الكلمات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدور الذي تلعبه الانفعالات في الغناء البدائي. ولا تجلب لنا مثل هذه الأغاني إلّا القليل من المعلومات إلّا في القليل النادر، وقوتها الأساسية تكمن في تأثيرها الانفعالي وفي قدرتها على أن تثير لدى الذين يسمعونها حالة من النشوة والمساس، وفي قابليتها لأن تسيطر على أفكار الناس من خلال

انفعالاتهم. وإذا وضعنا لائحة لمواضيعها في تبويبات مجردة لوجدنا أن هذه الأبواب محدودة للغاية، ولكن كل غناء يملك فرديته الخاصة بفضل نوعية الانفعالات التي يستغرق فيها والتي لا تقتصر على الإمساك به بإخلاص وثبات في حدود الموضوع وإنما تجعله يختلف عن بقية الأغاني التي تتناول مواضيع مشابهة. وبما أن المغني يشعر بعمق بأنه أسير موضوعه ومستغرَق به فإنه يبرز أهم ما فيه مضفياً عليه بذلك ميزته الخاصة وصفته المفارقة. على أن ذلك لا يستبعد أن يضم الغناء انفعالات معقدة بل ومتناقضة أحياناً كما نرى ذلك عند المرأة من الأقزام التي أضاعت ولدها وعند الأسكيمو الذي كسر نقالته أو عند الفتاة من البوشمان التي انتابها مغص شديد. وبما أن البدائي يعبّر بطبيعته عن كل ما ينتابه فإنه يبدي — دون أن يقوم عن وعي منه بتأليف عمل فني — فيضاً من الانفعالات المعقدة التي تهزه في كل حين، وذلك بدون صعوبة ودون أن يبذل في ذلك كبير جهد. وهذه الاستجابة المباشرة للانفعالات توضح كيف أن الحالات التي تؤدي إلى عدد كبير من ردود الفعل المختلفة تذوب كلها في غناء واحد منتجة رد فعل وحيد. مثال ذلك هذا الغناء الوداعي الموجه إلى امرأة من الداما:

غداً سأرحل.
فهل أصل إلى بلدي؟
أنا عصفور هناك حيث تتوزع المياه.
وقد تركتني النساء اللواتي كن ينزلن إلى الماء.
قولي لي أنت التي لا يزينك شيء!
قولي لي أنت يا ذات الوجه العريض!
أنت التي لا يزينك شيء
هل أصل إلى بلدي البعيد؟
هل أصل إلى أوكاوانغو؟
هذا ما يريد أن يقوله قيثاري!

فالرجل قام بسفر. وقد فكر في بادئ الأمر بما ينتظره من فرص، ولكن أفكاره ما لبثت أن امتزجت بشعور الحزن الذي انتابه في وحدته بعد أن تركته الغالبية من زوجاته، ثم بالكلام الذي سيوجهه إلى إحداهن التي بدا — بسبب من خلوها من الزينة — أنها ستذهب معه. فهذا الشعر الصغير يعبر عن مزيج من القلق والحب وعن الخوف من التورط في المجهول، وعن عزاء المسافر الذي لا يسافر في مغامراته وحده وإنما سيكون له رفيق فيما يلقاه. ويمكننا أن نحلل مشاعره وأن نميز فيها العناصر الجوهرية، ولكن النتيجة النهائية بسيطة ومتكاملة.

وهيمنة الانفعالات هذه ليست بأية صورة من الصور مقتصرة على الأغاني الشخصية وحدها بل يمكننا العثور عليها واضحة دائماً في الأغاني والصلوات الموجهة إلى القوى فوق الطبيعية، وهذا ما ننتظره من شعوب ترى في الآلهة والأرواح كائنات مشابهة لها وتأمل في أن تدخل في علاقات شخصية معها. ورغم أن الهوتنتوت في انحطاطهم الحالي نسوا تقاليدهم القديمة في الصيد وفي الحياة المشاعية فإنهم احتفظوا ببعض أغاني الماضي التي تكشف بأية ألفة كانوا يعقدون صلاتهم مع الآلهة. وعندما ألقى فالانتين بمراسيه في الكاب (رأس الرجاء الصالح) عام ١٧٠٥ سجّل أن الهوتنتوت كان لهم «رئيس أعلى ... يسكن في الأعلى وإليه يوجهون احترامهم وبخاصة أثناء العواصف والرعود والصواعق ... وهم يقولون عندما يرعد: إن الرئيس الأكبر غاضب منا». وهم، حتى في يومنا هذا، يتجمعون عندما تكون العاصفة وشيكة فيرقصون ويغنون:

يا ابن السحابة العاصفة!
أنت يا من تتكلم بقوة، أيها الشجاع غورو!
تكلم بشكل أهدأ، أرجوك
لأنني لست مذنباً
فدعني بسلام وسامحني!
لأنني غدوت ضعيفاً جداً
أنت يا غورو
يا ابن السحابة العاصفة!

فهنا تعبير عن شعور عام: فهؤلاء الناس يخشون من أن يكون إلههم غاضباً عليهم لأنهم قاموا بعمل شرير بينما هم يعرفون أن الأمر ليس كذلك. فالهوتنتوت يعلنون في الجملة نفسها براءتهم ويطالبون بالعفو عنهم ويعبرون عن كلا الأمرين بقناعة صادقة وإلحاح كبير. والوحدة في حالتهم الذهنية تتجاوز التناقضات التي تتكشف فيها، والغناء إنما هو نتاج مباشر لما يحسون به من قلق كبير.

وأهمية الانفعال كمصدر للغناء لها أكثر من نتيجة. فأولاً، إنها تعني أنه رغم عدم غياب الفكر في هذا الغناء وأنه يلعب دوراً ذكياً، فإنه دائماً مشبع بالانفعال ولا يقدم بطريقة جافة أو مجردة. وهو جزء من تجربة حياتية قام بها الإنسان ولا يمكن أن يكون مفصولاً عن مشاعره. والانفعال هو الذي يطلقه ويؤمن له ذلك التركيز الذي يصل إليه الإنسان عندما يرى نفسه مجبراً بقوة مشاعره نفسها على أن يركز تفكيره فيما يحزنه ويشوش ما اعتاد عليه من نظام. فهي انفعالاته

التي تسمح له في نهاية المطاف بأن يستخلص ما هو أساسي في موضوع معقد وأن يوليه كل الاهتمام. لذلك فإننا لا نشعر في الغناء البدائي بأي تنافر بين الفكر الحقيقي وبين الانفعال الذي يؤثر فيه لأنهما يتكاتفان ويتعاونان وإن كان الانفعال هو الذي يسبق ويدفع الفكر إلى التحرك، وبكثافته نفسها يشكّله ويشذبه. وما يمكن أن يكون بغير ذلك تجميعاً لأفكار خليطة لا يربطها ببعضها إلّا روابط واهية دون أية طريقة فنية أو تقديم فني، يكتسب نوعاً من النظام والتناغم بسبب قوة الاندفاع الانفعالي الأصيل. مثال ذلك أن الأم من الأقزام عندما تلد طفلاً فإنها تغني أغنية مهما كانت تقليدية فقد تم تأليفها بدون شك على يد من يعرفون جيداً أفراح الأمومة ويحسنون التعبير عنها بتلك البساطة الأنيقة:

إن قلبي لفرح جداً
إن قلبي يطير وهو يغني
تحت أشجار الغابة
الغابة التي هي مسكننا وأمنا.
في شبكتي اصطدت
عصفوراً، عصفوراً صغيراً جداً
لقد صيد قلبي في الشبكة
في الشبكة مع العصفور.

فالفكرة التي قامت بهذا الربط لا تخرج عن كونها فكرة الفرح البسيط المعبّر عنه بصورة دقيقة ومقنعة. وكان يمكن أن يقال أكثر من ذلك بكثير، ولكن بما أن الفرح هو الذي يسيطر فقد تركز الغناء حوله وقدّمه في نقائه الأساسي. والأمر كذلك في عدد من هذه الأغاني، وتكثيف الانفعال هو الذي يقود إلى النتيجة في جميع الأحوال.

ثانياً: إن الاندفاع الانفعالي الكامن وراء كل أغنية هو الذي يجب أن تعزى إليه الصفة المميزة لمجموعة الصور البدائية. ففي اللغات التي ينقصها التجريد تحل الصورة محله، فما إن يبدأ الذهن بالعمل حتى يلجأ الإنسان بطبيعة الحال إلى الصورة في مسعاه للتعبير بوضوح عما يشعر به ومنها يستخرج الصورة الحقيقية لما يريد أن يعبر عنه. وعن طريق المقارنة والتشبيه يقول أكثر بكثير مما لو عالج الموضوع بشكل مباشر بسيط، ويقوله بفعالية أكبر لدرجة أن صوره المستمدة من عالم الطبيعة الذي يحيط به تؤثر مباشرة في مستمعيه الذين يعرفون ماذا يريد أن يقول ويفهمون بالتالي ما يلقيه إليهم من تلميح. وإليك مثالاً على ذلك كيف يحتفل الداما بقدوم المطر:

يا فأر الحقل الصغير الكثير الأصوات
ويا آكل النمل الذي قتله بوشمان كو
وأنت أيتها الغيمة ذات الذيل الذي ينسحب ويمتد
أنت التي أشرب منك في الحفر ماء صديقي المدهش
هل ظهر طالب زواج يتحدث الناس عنه؟
هل ظهر زوج؟
هل يلاحقون الطريدة على آثارها؟
أنت التي تبرقين، تروّين وتأكلين لحم الرجال
أنت التي تملكين الماء كطير البحر!
أنت التي تلهين، أنت التي تلهين!
أنت المرتوية، المرتوية!
أنت التي تعطين الطيور
أنت يا أمنا كلنا
أنت يا ذات البطن الكبير!

فالفرح والرضا والأمان قد تم التعبير عنها جميعاً عن طريق تتابع صور اختيرت لهذه المناسبة اختياراً موفقاً، وتظهر لنا كل واحدة منها تحت زاوية مختلفة ما يعنيه قدوم المطر. فقد دعيت غيمة المطر في بادئ الأمر بفأر الحقل، لأنه عندما تتساقط القطرات الأولى يتوهم الناس أن آلافاً من هذه الحيوانات الصغيرة قد بدأت جميعها بالرقص، وتلك أول إشارة إلى قدوم المطر. والمطر كثير الأصوات لأنه يكون مسبوقاً بالرعد الذي يعتبر بشيراً محبباً من الجميع. ثم إن المطر يشبّه بعد ذلك بآكل النمل لأن هذا الحيوان شهير بلحمه الوفير، فالمطر يعطي انطباعاً مشابهاً عن الخير العميم والامتلاء المشتهى والمستحسن من الجميع. ولم تذكر الغيمة باسمها الصريح للمرة الأولى إلّا في البيت الثالث من الشعر، مع تلميح بالمديح للغيوم الأخرى التي ستتبعها عما قريب. وفي البيت الرابع يتكلم الغناء عن ثقوب يتجمع فيها الماء تحت حماية روح لصديق ميت. وقدوم المطر يثير عند الحيوانات التي تخرج كي تذهب للشرب من تلك الثقوب ــ فترمي بنفسها إلى التهلكة ــ يثير عندها تلك الحمى وذلك الهياج اللذين يشعر بهما خاطب أو مقدم على الزواج. وللغيمة مع كل ذلك جانب مخيف عندما تضرب الصاعقة الناس وكأنها تفترسهم، ولا يمكن لمثل هذا المشهد أن يهمل ذكره بل لا بد له من أن يذكر كنقيض للرضا الذي يشعر به الناس لقدوم الأمطار. ثم إن

الغيمة تشبه بطير البحر ، وربما كان السبب في ذلك أنه يرشف هو الآخر من مياهها . وأخيراً تأتي الخاتمة حيث تبدو الغيمة السعيدة الرضية بالغذاء الذي قدمته للبشر شبيهة بهم كما لو كانت امرأة حبلى أوشكت أن تكون أماً . والغناء يتقدم بتدرجات منفصلة بشكل واضح وهو يرسم بالصور المشاهدَ المختلفة لظاهرة بسيطة ، ولكن الانطباع العام هو الشعور بالفرح لأن موسم الجفاف قد مضى وأن الناس سيستطيعون بعد الآن أن يجدوا ما يأكلون . وتعبّر هذه الصور عن المحبة والنشوة والإجلال والرغبة ولكنها تصدر كلها عن إلهام مبدع واحد وتساهم في أن تضفي عليه شكلاً من التجسيد .

ومع ذلك فإن الغناء البدائي ، كما هو الحال في معظم أشكال الشعر ، يحدث فيه أحياناً ألّا تكون الانفعالات هي التي تشكل القوة المبدعة الوحيدة بل ينبغي عليها أن تُعدَّل وتُلجم لتكون قادرة على تقديم معلومات معقدة أو القيام بنشرها . ومن المؤكد أن ذلك لا ينطبق إلّا على قلة من الأغاني كتلك التي ترتبط بمجموعة أغاني الجانغاوول ، ولكن عندما تكون الحالة كذلك فإن الاندفاع الغريزي المبدع يكون قد قل شأنه . والأغاني التي هي من هذا الصنف إنما تكمِل وتفسر مجموعةً من المظاهر الطقسية التي تكون كل منها مستقلة عن الأخرى ولكن الكثير منها يتشابه في طريقة تأليفه وفيما يضمه من تفاصيل . وهي تختلف عن بقية الأغاني البدائية في أنها تعليمية بشكل ظاهر وتهدف إلى أن تفسر مجريات الطقوس الطويلة التي تتعلق بها . وبما أن هذه الطقوس تتطلب أن تفسر تفسيراً كاملاً وبدون أخطاء فإن هذه الأغاني تلعب دوراً مفيداً وتكتسب الكثير من الخواص الإضافية وبخاصة في إدراكها للأشياء الطبيعية والقوى التي تعمل من ورائها . إلّا أنها تفتقد القدرة على الانفعال المباشر الذي نجده في الأغاني الأخرى ، وذلك يجعلنا نرى كم على الشعر ـــ حتى في مرحلة تطوره هذه ـــ أن يضحي بقوته الرئيسية عندما يقدّم الفكر على الانفعال ولا يستطيع أن يذيب أحدهما بالآخر في عمل واحد . ومن المؤكد أن الفكر الذي نصادفه في هذه الأغاني يختلف عن فكرنا لأنه ينجم عن تجميع للرموز أكثر مما ينجم عن تطوير لتصورات ذهنية ، وطريقته في التعبير تحتوي على استعمال كبير للصور والأمثال .

ومهما يكن من أمر فإننا هنا أمام أسلوب يغلب عليه العقل على الانفعال ولذلك كان لا بد من أن نضع هذا النوع من الأغاني على حدة . ومع ذلك فإنها تعوض ما فيها من نقص في قوة الانفعال بحماسة من الدرجة الثانية ، بشيء صنعي ، أمام المشهد الذي تراه ، وتفعل ذلك على ما يبدو وكأنها تراه للمرة الأولى ، وبنوع من الاندهاش المنبهر أمام منابع الحياة وما فيها من نماء . ومع ذلك فإن هذه الانفعالات ليست مع نوع الانفعالات الأكثر بدائية والتي اعتدنا عليها ، كما أنها أقل

تحريكاً للأغاني إلّا عندما تكون هذه قد استمدت إلهامها من الطقوس. فالفكر إنما يأتي في المقام الأول ويعطي الشكل للطقس، أما الانفعالات فتكون تابعة له وتسير على أثره وبقوة أقل وأضعف. فهنا فن خاص يمكن أن يوضح بحسب نوعه ومعالجته للمواضيع في مكان يبعد قليلاً عن النسق الدارج للأغاني البدائية ولا يمتلك شيئاً من فتنتها الطاغية التي لا تقاوم. فهنا فقط نحس بأن تكلفاً عقلياً قد تدخل بين المؤلف والمادة الخام التي هي موضوعه وبأنه مُعاق بالضرورة بسبب امتثاله لشيء لا يلهمه إلهاماً مطلقاً خالياً من القيود. فهو مضطر لأن يتآلف مع المعتقدات المعترف بها ولا يمكن لفنه ــ على الرغم من شدة الابتكار الذي نجده فيه ــ إلّا أن يكون خالياً من تلك الفتنة المباشرة التي هي إحدى الفضائل الرئيسية للغناء البدائي. وعندما يبتعد المغني عن طريقته المعتادة في التأليف يجد نفسه أمام صعوبات يعرفها كل الشعراء الذين يصبح هدفهم المبدئي أن يشرحوا وأن يعلّموا. فهو يصل إلى اكتشاف أراض لا يجد فيها نفسه على راحتها وصنعته التقليدية تجد نفسها خاضعة لمجهودات تتجاوز حدود إمكاناتها. والواقع أن قيمة الغناء البدائي إنما تأتي من أنه التعبير العفوي عن كمال الكائن، فعندما يضحي الإنسان بجزء من كماله لمصلحة جزء آخر فإنه يقسم قواه ويضعف قدرته على الشعور.

والغناء البدائي هو الشكل الأساسي للشعر، ورغم أن أشكالاً أخرى متفرعة عنه تشبهه بعض الشيء فإنه هو الذي أوجدها وهيأ لها عناصر صنعتها. ومع تقدم الزمن وتطور أنواع أخرى من الشعر فإن هذه العناصر الأصلية أخذت تصبح أقل أهمية ولكنها بقيت تنتمي بما لا يقبل الجدل إلى الظواهر الأولى من الغناء وتحسب بين أكثر العناصر استرعاء للانتباه فيه. فأولاً، إن الشعر في بداياته كان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى، وقد غناه الإنسان فعلاً، ونحن نحس بذلك عندما نستعمل استعارات خاصة بالموسيقى عندما نتكلم عن الشعر. فالغناء البدائي إنما صُنع ليغنيه الناس، والميلوديا التي كسبت كثيراً باقترانها بالكلمات أصبحت جزءاً مكملاً لطبيعة الغناء. ورغم أن للغناء البدائي وجوده المستقل بنفسه إلّا أنه ازداد قيمة بفضل اقترانه بالموسيقى فأصبح له إيقاعه الخاص به والذي ربما لم يكن موسيقياً تماماً بالمعنى الدقيق للكلمة ولكنه أصبح يختلف بالتأكيد عما نراه في اللغة الشائعة. يضاف إلى ذلك أنه رغم أن الكلمات لا بد أن تكون إيقاعية فلا بد لها من أن تخضع لبعض الخصائص التي ليست هي بالتأكيد من خصائص الإيقاع، وبخاصة ما يتعلق بالتوازن وبانتقاء الأصوات من أجل خصائصها النغمية. وما إن تنطبق هذه الكلمات على الموسيقى حتى تبدي خصائص لم تكن فيها خلال استعمالها العادي، وعند ذلك لا تكون متصفة بالإيقاع والتوافق فحسب وإنما بنغميتها وطابعها المميز أيضاً. والمقارنة بين الكلمات والميلوديا تتحقق بالتأثير الذي

تحدثه فينا هذه وتلك. فميلوديا الكلمات تمتلك جاذبية تساوي جاذبية الميلوديا الموسيقية وكلاهما تتنازعان فينا بطريقة ما. وما ينقص الكلمات من موسيقى حقيقية تعوضه بالعبارة وبقدرتها على الإيحاء، وهي في هذا المجال تلامس الذكاء أكثر من ملامستها للأذن وإن كانت ملامستها للأذن تبقى مع ذلك كبيرة وتصل إليها بقوة التعبير. والغناء البدائي يعي ذلك تماماً، فرغم الموسيقى التي ترافق الكلمات وتضخمها فإن هذه الأخيرة تكون قد انتقيت بكل عناية لما فيها من إيقاع ذاتي ومن تآلف بين أنغامها. وهي تنتقى بعناية أكبر بكثير من تلك التي تبذل في انتقاء الكلمات العادية وتمتلك القدرة على الإيحاء باعتبارها محملة بالمعاني عندما يُسمح لها بالإفادة من صفاتها الخاصة. والاكتشاف الأكثر أهمية للغناء البدائي هو أن تكون كلماته قادرة على أن تفعل ذلك وأن تضيف ــ عندما تفعله ــ سعة جديدة في استعمالها لم تكن لها من قبل. ونحن نمتلك شواهد كثيرة على ذلك في هذه الأغاني مما يسمح لنا بأن نفهم لماذا ما إن تؤلَّف الأغاني حتى يحتفظ بها وكأن من الصعب إبداع أغان أخرى لها هذه الصفة نفسها وهذه الجاذبية نفسها. وبدون هذا الاكتشاف كان للمرء أن يتساءل ما إذا كان مقدراً للشعر أن يرى النور. وما إن تم فهم ذلك وتعميقه حتى بدأ الشعر يأخذ صفته هذه كفن تذهب كلماته إلى أبعد من الإخبار والتقرير وتخلق حالات نفسية خالصة وباعثة على الانتشاء.

ثانياً. عندما تمارس علينا الكلمات بصوتها وإيقاعها ومعناها هذا السلطان الكبير الذي لا نستطيع أن نفكر بغيره فإنها تمارس نوعاً من السحر. ورغم أن هذا التعبير ليس أكثر من استعارة إلّا أنه لم يكن كذلك دائماً لأن هذا السحر إنما هو بقية مما كان عليه الغناء في الماضي. وهذا «السحر» لا يزال يحتل مكاناً مرموقاً في الغناء البدائي الحديث، وبه يؤمن المغنون والمستمعون كما لو كان بالتأكيد ملكة عادية وطبيعية لدى الشعراء. فالمغني البدائي يشعر في نفسه قوة مسيطرة عليه أن يفرضها على الآخرين. وهو يرغب في أن يمارس نفوذه ويفرض وجهة نظره الخاصة ويخلق عند الآخرين حالة ذهنية أبعد من مجرد فهمه أو التعاطف معه وإنما تسعى إلى تحقيق نوع من التبعية الإرادية. وهو يريد أن يمد سلطته كواسطة للتعبير عن نفسه، وإذا لم ينجح في ذلك تولد لديه شعور بأنه فشل في مهمته. وحتى عندما يتغنى في موضوع دنيوي فإنه يسعى للسيطرة على مستمعيه عقلياً وانفعالياً بإجبارهم على أن يتطابقوا معه في وجهة نظره عن الموضوع. وهو يرى في الغناء أداة يستطيع بواسطتها أن يطبق قوته الذاتية على الآخرين وأن يفرض عليهم إرادته. وما هو صحيح في هذا المجال في الغناء الدنيوي هو أكثر صحة في الغناء الديني الذي يهدف إلى التأثير في القوات الخارقة للطبيعة. وهو يتوصل إلى ذلك إما بطريقة غير مباشرة بواسطة التعاويذ أو بطريقة

مباشرة بواسطة التراتيل والصلوات . والغناء البدائي ليس ظاهرة هدفها الفن للفن . فقد يحدث أنه لم يؤلف إلّا من أجل التعبير عن المشاعر ، ولكنه إنما يهدف في أغلب الأحيان إلى غاية نفعية ومن أجل ذلك كان لا بد له من أن يهذّب فنّه وأن يُرقى به إلى درجة عالية من الجودة إذ بغير ذلك قد يفشل في أن يحقق المطمح المرجو منه . وبما أنه في أغلب الأحيان ذو صفة سحرية فإنه يمتلك طاقة مكثفة تأتيه من رغبته في التسلط عن طريق الكلمات على ما هو طبيعي وفوق طبيعي على السواء ، وفي مثل هذه الحالة لا بد لهذه الكلمات من أن تكون مشحونة بقوة خارجة على المألوف . وحتى لو كان هدفها الأول هو التأثير في الآلهة والأرواح فإن الأغاني الدينية لا يمكن أن تقصر في التأثير على كل الذين يقومون بغنائها أو يستمعون إليها وأن تظهر فيهم فعالية قوتها الخارقة للطبيعة . ورغم أن الشعراء المحدثين يكتبون لهدف مختلف تمام الاختلاف فإنهم يمتلكون بدون شك احتياطاتهم الخاصة من القوة ولكنهم لا يمتلكون تلك القوة الملزمة التي تدفع المؤلفين البدائيين لأن يؤثروا إلى أبعد حد في أرض تتطلب انتباهاً أكبر من مستوى فهمهم ولا ينبغي لهم أن يقربوا منها إلّا بوسائل أقوى فعالية مما يستطيعون أن يتصوروه . وإذا كان لكل شعر هدفه العملي من حيث أنه يسعى للاستحواذ على مشاعر الآخرين والاحتفاظ بها فإن الغناء البدائي يسعى في العادة إلى شيء أكثر تحديداً لأنه يرغب في أن يغير شيئاً ما ليس لدى الناس فقط وإنما لدى القوى فوق الطبيعية التي تحيط ببني البشر .

فالغناء من هذه الناحية قريب جداً من الصلاة ، وكان ينبغي أن ندرك ذلك ، لأن صنعته الكلامية تدين بشيء ما إلى الصلوات والتوسلات وبقية الصيغ المشابهة التي لا تغنّى وإنما يُنطق بها والتي تقدم نماذج عن الطريقة التي أمكن بها استعمال الكلمات في الغناء . والغناء البدائي يضم عنصراً من الصلاة في حميته التي يبديها في تقديم ملتمس ما وفي حرارة أمله في أن يستجاب . وقد يمكن لمثل هذه الصلوات أن تكون أدعية مباشرة إلى الآلهة أو الأرواح التي تتم تسميتهم فيها أو يتم حزرهم بسهولة كما يفعل البوشمان عندما يصلون للقمر أو الأسكيمو عندما يوجهون الدعاء إلى أرواحهم الحامية . وقد يكون لها قصد أكثر غموضاً وبخاصة عندما تكون رُقىً أو تعاويذ تفعل في عالم من الأرواح دون أن تحدد نوعية من توجه إليه بوجه خاص . ورغم أن المغني في كلتا الحالتين يعرف أنه خاضع لعالم فوق طبيعي في أقل تفاصيل حياته فإن تفكيره في وجود هذا العالم وفي أن له علاقات معه إنما يسنده وينعش طاقته ورغبته في العمل . وهذا ما تفعله بشكل مباشر بعض الكلمات السحرية عند الأسكيمو ، فهؤلاء يعتقدون بأن هذه الكلمات هي التي تولد الحيوية ولذلك يستعملونها دون أن يذكروا ذلك بشكل واضح :

يقولون للنورس

النورس الذي يشق الهواء بجناحيه
الذي هو في العادة فوقكم
أنت أيها النورس العالي
انزل إليّ
تعال نحوي
جناحاك
حمراوان
هناك في الأعالي الباردة.

فهنا مقارنة خفية بين حركات النورس النشيطة جداً وبين حيوية شبيهة يتمناها الإنسان لنفسه. وهو يرى ذلك بوضوح ويجد فيه صورة مدهشة لا بد من أن يعبر عنها. ورغم تظاهره بأنه يتوجه إلى النورس بالكلام إلّا أنه في الواقع يتحدث إلى قوى مجهولة لا يعرفها تقع وراء النورس وبعيدة عنه. ولذلك كان غناؤه مختزلاً وذا قوة خاصة لأنه يهدف إلى شيء لا يستطيع الحصول عليه إلّا بمساعدة الأرواح، ولكنه أثناء غنائه يكون قد بدأ بالحصول على ما يبحث عنه. ومجرد التفكير بأن مثل هذا الشيء ممكن هو الذي يدفع إلى اللجوء للسحر. وهكذا فإن الإحساس بكائن فوق طبيعي في كثير من الأغاني البدائية هو الذي يساعد الناس في حياتهم اليومية ويبعث فيهم الشجاعة عندما يحسون بأن الحياة تقسو عليهم والجرأة في أن يتذمروا بكل صراحة مما يتعرضون له من معاناة. وبما أن الفكر البدائي يتركز على ما هو فوق الطبيعي فلا بد أن الأغاني تدين بقسم هام من قوتها إلى صلتها الحميمة بما وراء الطبيعة. والإحساس بما هو فوق الطبيعة يكاد أن يكون موجوداً دائماً، وهذا يعني أن كل غناء لا بد أن يكون مشبعاً بمعنى سري للأشياء وبرغبة الإنسان في معرفةٍ أكبر عنها.

وهذا السر الذي يفتننا والذي هو أصل لكل غناء إنما يوجد في العالم المرئي تماماً كما يوجد في العالم غير المرئي، في حياة الأشياء الحية كما في القوى الموجودة في داخلها أو خارجها. والبدائي يقبل ذلك دون نقاش وقلما ميز بين أحدهما والآخر، فمن وجهة نظره ليس الحدوث الطبيعي للموت أكثر أو أقل سرية مما ستصبح عليه النفس بعد الموت، ووجود الأرواح في كل مكان ليس أقل أو أكثر مدعاة للاهتمام من وجود الناس والحيوانات والأشجار. وكل موضوع لا بد من أن يثير فينا الشعور بوجود خلفية لما هو مجهول، وهو يفعل ذلك عاجلاً أو آجلاً عندما يحس المغني ذلك في نفسه ويتساءل عن معناه. وقد يكفيه أن يلمّح إلى ذلك بإشارة بسيطة أو أن يجعله مضمراً في كلماته ولكنه لا يستطيع أن يتجنبه كل التجنب لأن الأعمال البشرية الشائعة في حد ذاتها يمكن أن

يكون فيها جانب لا يمكن تفسيره فيسحبك بعيداً إلى عوالم المجهول. ولا يمكن لكل أمر أن يُعرض بوضوح، إذ يكفي في أغلب الأحيان أن يشعر المرء بما في الموضوع من غريب فيتحقق من وجود ما لم يكن له حتى ذلك الوقت وجود في التفكير الشائع عند الجميع مثال ذلك هذا الغناء من جزر أندامان فهو يقول:

عندما كنت آتياً من بلاد ييريوا ارتفع القمر
واقترب، وكان الطقس بارداً جداً
فجلست، آه، لقد جلست
جلست، آه، لقد جلست.

فالشاعر قد شعر بشيء غريب في انخفاض الحرارة الذي رافق ارتفاع القمر، وتشير عملية الجلوس إلى حيرته أمام هذا الموضوع. وتعبّر كلماته عن تخوفه من شيء فوق طبيعي لا يستطيع أن يربطه بأي من معتقداته وإنما ينبغي عليه أن يصف بكل أمانة ذلك الشعور الذي أحس به. ومع ذلك فإن كل شيء من وجهة نظره إنما يرتبط بعالم متجانس يمتزج فيه الآلهة والأرواح ويتصرفون بطريقة تكاد تكون متشابهة. وإذا كانوا في معظم الأحيان عاصين على الفهم فإن الإنسان هو كذلك أيضاً، ولذلك فإنه واثق من استطاعته الدخول في علاقة مع ما هو غير مرئي وسعيه في أن يحاول فهمه من أجل مصالحه الخاصة على الأقل، وأن يجد وسيلة ليفيد من ذلك أكثر ما يستطيع. والغناء البدائي عندما يتكلم عن الآلهة والأرواح فإنه بسبب خوفه واحترامه للمجهول يتجاوز الحدود الطبيعية للإحساس. وما يؤثر في كل إنسان هو سر هذه القوة التي تعمل أبداً في الكون والتي هي موضوع العديد من الأغاني المقدسة، ولا يشعر المغني أن هذا السر بعيد عنه عندما يتأمل أمور الطبيعة أو يرغب في أن يؤمن لنفسه شيئاً من السيطرة عليها. على أن كل القوة التي يمكن له أن يمتلكها إنما تأتيه من الآلهة، وهو لا يستطيع أن يفعل أي شيء مهم دون مساعدة من هذه المنابع الإلهية التي تبقى مع ذلك سراً مغلقاً عليه ولكنها تثير اهتمامه المتلهف وفضوله المتعطش.

ويمكن لمعنى واحد للسر أن يؤثر في الأغاني الدنيوية لسبب وجيه هو أنها إذا كانت تعالج موضوعات شائعة تماماً فإنها لا بد أن تمس أيضاً مواضيع أخرى لا تزال بدون تفسير. وأي حادث في نظر البدائي يمكن أن يحتوي على عنصر غير متوقع يعرضه لمفاجأة أكبر من أن تستوعبها تجربته. وهذه المصادفة تثير مشكلة صعبة أمام جهله وتخوفه واندفاعه الطفولي، وبما أنه أسير عدم تفهمه للحادث فإنه يجد في الغناء تخفيفاً لما يشعر به من أحاسيس. وهو في الحالة الطبيعية، عندما لا يتعرض لضربة غير متوقعة من القدر ومصائبه، يلجأ إلى فلسفة يتعاون فيها العمل الجسدي

والفكرة التخيلية لربطه بعمله الذي يشعر مع الزمن بلذة القيام به. وبما أن له خبرة كبيرة بما يمارسه من نشاط ويعرف ما يعنيه له فإنه يتوصل إلى السيطرة على شكوكه والتغلب على ما يكنه لنفسه من قلة احترام فيصل بذلك إلى توازنه الطبيعي. وهكذا يحتفل الأسكيمو إيكينيليك بصيد الترويت في غناء يلخص فلسفته في الحياة:

هكذا إذن أعود غالباً إلى هذا الغناء
إلى هذا الغناء
إلى الثقب الذي أصطاد منه، إلى ما فوقه، أعود باستمرار
وأنا، عدا ذلك، لا يلائمني أن أعود
إلى صيد الترويت مع صنارتي
في الأعلى.
والترويت نادر هناك
وبدون أن أضيع وقتي في انتظاره واقفاً
فقد اعتدت أن أقول إنه لا يوجد الكثير منه.
وما آكله منه في العادة لا أنتظره طويلاً
لأنني أتخلى عن كل شيء بسرعة قصوى
ومع ذلك كم هو ممتع
على سطح الجليد
أن أسير قدر ما أستطيع.
وأنا لم أعد من أولئك الذين يستطيعون المغامرة بعيداً عن كوخهم
ذلك لأنني أغوص الآن حتى ركبتيّ
ولولا ذلك كان الأمر مسلياً
ثمة أغنية لا أستطيع أن أقولها
فالغناء كالطيور ليس صنعتي
رغم أنني أحاول غالباً أن أجرب ذلك
أنا الذي لم يعد يناسبني من جهة أخرى ملاحقة الترويت
تلك التي أريدها كلها، نعم كلها.

فإيكينيليك قد غدا شيخاً ويعرف أنه لم يعد ذلك الرجل الذي كانه في الأمس. ولكنه يتذكر الزمن الذي كان يذهب فيه إلى الصيد ويشبّهه بلذة الغناء وبالسعادة التي يحس بها فيه وقد بقي حبه

للحياة قائماً، وهو يشرحه في هذه المقارنة الموفقة التي يبدو فيها العمل الغامض الذي يؤثر في الطبيعة وفي الإنسان أقل رهبة، ويسهب فيما رآه وأحسه ولكنه يشعر بأنه بقي وراء ذلك الكثير مما لم يستطع فهمه، ومن أجل ذلك كان لأغنيته مثل هذه الفتنة الخاصة. فأمام المجهول كان يجذبه فضول جارف لأن يقوم بمحاولة يحل بها هو نفسه كل هذه الألغاز.

والبدائي بحاجة إلى الغناء لأنه يؤمن له الحماية من تقلب الزمان ومن المصادفات الخطرة التي يتعرض لها وجوده. فهو عندما يلجأ إليه ليهذب انفعالاته ويهدئ من خواطره يكون الغناء أداة دفاع هو بحاجة إليها أشد الاحتياج. وفي وسط كل الأخطار التي يتعرض لها في حياته ينبغي عليه أن يتابع نضاله من أجل الحياة. وأحسن ما يحميه عندئذ هو أن يعيش في الحاضر وأن يستخلص منه أفضل ما يستطيع. ومع ذلك ورغم أن الغناء الذي يصدر عنه يتقدم لمساعدته فإنه لا يشكل إلّا دفاعاً هشاً أمام الوساوس والمخاوف والشكوك التي تنقض عليه. ولكنه ينتصر عليها بدافع من تصميم ثابت يهيب به ألّا يستسلم للهزيمة حتى في الحالات التي يعرف فيها أن الظروف كلها قد تحالفت عليه. وقوة رغبته في الحياة تقاس بقدرته على أن يفعل ذلك. وفي اللحظات التي يشعر خلالها أنه ضعيف ومهزوم يرفض أن يستسلم ويستجمع كل إرادته من أجل أن ينتهي به الأمر إلى النصر. وهكذا ألف الأسكيمو إيكينيليك أغنية كانت تساعده على أن ينهض من مرقده ساعة المرض:

أنا الذي لا أتحرك داخل منزلي
ولا أخرج أبداً
إلى الهواء الطلق منذ الشتاء الماضي
لأنني لا أحس إلّا بالإغماء
أنا الذي لا أغادر منزلي إلى الخارج
لكي أتسلى في الهواء الطلق وآتي كعادتي باللحم
كعادتي بما يكفيني!
أنا الذي لم أعد أستطيع أن أذهب بعيداً
إلى الجليد الواسع منذ الشتاء الماضي
لأنني لا أحس إلّا بالإغماء
من عدة الصيد لا أستفيد
من صنارتي لصيد السمك، منذ الشتاء الماضي لا أستفيد
ومع ذلك فإن معدتي تشعر بالجوع

إنها في جوع إلى اللحم ــ كم أنا مسكين
من هو الذي كان يحفر في العادة ثقباً في الجليد في المكان الصعب؟

فهذا الغناء إنما هو تعويذة يوجهها إيكينيليك إلى نفسه. واستعادته لذكرى حياته النشيطة لا بد أن تساعده على التماسك ودفع المرض عنه. وفي ذلك يرى البدائي من وجهة نظره الحل الأمثل لوضعه، وحالته الذهنية هذه هي التي تسمح له بالتغلب على العديد من المخاطر والخيبات التي يتعرض لها وجوده.

ومع ذلك فإنه ليس كذلك دائماً. فالقلق الذي تعاني منه الشعوب البدائية يدين كثيراً في الواقع للظروف الصعبة التي عالجتها الأجناس المسماة بالأجناس «الراقية»، كما يدين إلى حالة المناطق القاحلة التي نُبذت إليها تلك الشعوب. ولكنه يدين بأكثر من ذلك إلى جذور أكثر عمقاً تتعلق بطريقة حياتهم التي يبدو أنهم لن يتخلوا عنها على المدى القريب. والبدائي لا تُرضي حاجاته لا جاذبية العمل ولا لذة الكسل لأنه يرى في نفسه المنفيَّ إلى عالم قاس والمنبوذ الذي يرفضه الجميع. وفي مثل هذه اللحظات يشعر بأن آلهته قد تخلت عنه وخانته وأنه ضائع مبتور من جذوره الإنسانية ولا يملك ما يمكنه أن يقوده ويحميه. واليأس الذي تحمل إلينا صداه بعض هذه الأغاني يثير فينا تأثيراً مقبضاً ويجعلنا نشعر بقدوم كارثة أكبر يحس البدائيون بأنها ستوصلهم إلى الفناء. وعندما تكف جاذبية العمل أو مسكنات الرقص عن أن تقدم مساعدتها لهم فإنهم يصبحون فريسة سهلة لتأملات سوداوية عن المكانة التي يحتلونها في عالم غامض وعن عجزهم وقصورهم عن القيام بتهدئة آلهتهم. وفي هذا المجال يستعمل أقزام الغابون غناء يطلقون فيه العنان لما يحسون به من شك ويأس:

لقد أصبح الضياء ظلاماً
والليل أصبح أكثر سواداً
والنهار غداً هو الجوع
فالخالق غاضب علينا
وقد مضى الأجداد
وعظامهم بعيدة جداً
وأرواحهم تائهة
أين هي أرواحهم يا ترى؟
الريح العابرة ربما عرفت ذلك
عظامهم بعيدة جداً

هل هم بعيدون جداً هناك، هل هم قريبون؟
هل يريدون دماء الضحايا؟
غداً سيكون الفراغ والعري
لأن الخالق لن يكون ضيفنا بعد الآن
الضيف الذي يستقر في منزلنا!

تلك هي الخلفية القاتمة للمشهد الذي تجري فيه حياة البدائي. وهو في أغلب الأحيان ينساها في غمرة العمل وحرارة العلاقات الإنسانية. ففي لذة الإنجاز، وفي غمرة الأمل بالمستقبل، وفي حالات الاستغراق الذهنية واليدوية بمهمات وإنجازات فعالة يوجد الكثير من لحظات النشوة والسرور. ومع ذلك فإن خلف هذه الملهيات والتسليات يختفي القلق والخوف، وعلى البدائي أن يستخدم كل مصادره التي يستطيع أن يتصرف بها كي يمنع نفسه من الاستسلام لحقيقة حياته الفظة الخشنة. وهو عندما يفقد الأمل فإنه يُضيع كل شيء حتى الرغبة في الحياة، ولذلك فإنه بمقدار ما تفعله المجزرة أو الأمراض اختفت شعوب بدائية في عصرنا الحاضر بدافع من عدم رغبتها في الحياة. ومع ذلك فإنهم، حتى في حياتهم القلقة ذات المظهر البربري، لا يزالون يجدون العزاء والتشجيع عندما يستطيعون أن يكونوا أنفسهم تماماً بحسب مفهومهم لذواتهم، وعند ذلك يلجؤون إلى الغناء الذي يعبر عن رغبتهم في الحياة ويزيدها كما يعبر عن حرصهم على المحافظة على مركزهم في هذا العالم.

فالغناء البدائي لا بد منه لهذه الشعوب. ومع ضآلة الوسائل التي يملكونها، ومع محدودية مجال حاجاتهم، ومع عجزهم عن أن يتطلعوا إلى ما وراء اللحظة الحاضرة، فإنهم لا يستطيعون أن يستغنوا عن الغناء الذي لا يرمز فقط إلى ما يعانونه من مشاكل مزعجة وإنما هو قمين بأن يرد عليها أيضاً وأن يسمح لهم بالعمل بكثير من الحيوية والثقة، وأن يضعهم على صلة مباشرة مع الآلهة والأرواح، وأن يجعل شعورهم بغربتهم أقل في عالم الطبيعة الذي يعيشون فيه. وبما أن لهم مثل هذه الحاجة الملحة للغناء، وبما أنه يجلب النظام والانسجام لانفعالاتهم المفاجئة وأفكارهم المشتتة والمتناقضة، ولأنه أخيراً جزء متمم لحياتهم، فإنه يجلب للبدائيين نقطة استناد صلبة، كما يجعلهم يستمرون في وجود لولا الغناء لتحطم بكل يسر أمام متطلبات الحاضر القاسي الذي لا يلين، ولولا الغناء لتحولت حياة البدائيين كلها إلى خواء. فعن طريق الغناء يقفون ليناضلوا في معركة الحياة ويصمدون وعقولهم وطاقاتهم متحفزة مستنفرة. وهو فوق كل شيء فن ينجز ما ينجزه الفن دائماً

بالنسبة لأولئك الذين يستسلمون له بحمية وهوى ، فهو يسمح لهم بأن يستقبلوا الحياة بكل كيانهم فيلبي بذلك حاجة لا يستطيع العمل ولا الفكر أن يقوما بتلبيتها خير قيام .

وأخيراً ، وكما يفعل كل فن حقيقي ، فإن الغناء ينمي الرغبة في الحياة ويقوي القدرة عليها . وهو يستطيع أن يدعي لنفسه الحق بأن يكون شكلاً من أشكال السحر لأن الرجال الذين يمكن بغيره أن يخضعوا أمام ضغط الظروف يجدون فيه بعثاً لكفاءاتهم السابقة أو تفجراً لطاقات جديدة تتجدد بها الحياة وتبلغ أقصى اتساع وأوسع إشباع .

الفهـــرس

المقدمة ٩

الفصـــل الأول

☐ الإنسان البدائي في الماضي والحاضر ١٣

الفصـــل الثـاني

☐ تأليف وتنفيذ ٣٩

الفصـــل الثـالـث

☐ الصـنعة ٦٩

الفصـــل الـرابـع

☐ أنمـاط وطرائق ١٠١

الفصـــل الخـامـس

☐ أغـاني العمـل ١٣١

الفصـــل الســادس

☐ إطار الطبيعة ١٦٣

الفصـــل الســابـع

☐ القصائد البشرية ١٩٣

الفصـــل الثـامـن

☐ خيال البدائيين ٢٢٣

الفصل التاسع

☐ أساطير ورموز ٢٥٣

الفصل العاشر

☐ بعض النتائج ٢٧٩

هـذا الكتـاب

إذا قيل إن في الشعر الحديث البعيد عن القافية والإيقاع موسيقى داخلية فهل تصدق؟. وإذا قيل إن الشعر إنما هو شعر لأنه يعتمد على القافية واللحن والإيقاع وإنه لولاهما ما كان شعراً فهل تذهب بسذاجة وراء هذا الرأي؟.

هذا الكتاب فيه القول الفصل لأنه يضع نشأة الغناء والشعر وتطورهما بين يديك وتحت ناظريك ويقدم لك من ألوانهما وموضوعاتهما قطعاً وقصائد لا أمتع ولا أجمل، قصائد تنتمي إلى كل العصور منذ أن خطا الإنسان أول خطوة رقص وفتح أذنيه على أول لحن ونطقت شفتاه بأول بيت شعر. فإذا قرأته حققت المتعة والفائدة وعرفت الجواب على كل ما يطرح عليك من سؤال.

